LE TREIZIÈME SIÈCLE ARTISTIQUE.

Du même auteur:

OUVRAGES RELATIFS AU TREIZIÈME SIÈCLE.

Saint Louis, son gouvernement et sa politique. Paris et Tours, Mame, 1887, in-8°.

La Société au treizième siècle. Paris, Palmé, 1880, in-12.

Le treizième siècle littéraire et scientifique. Lille et Bruges, Desclée et Cie, 1887, in-8°.

La Chaire française au moyen âge, spécialement au treizième siècle. Ouvrage couronné par l'Institut, 2e édition. Paris, Laurens, 1886, in 8°.

Anecdotes historiques, légendes et apologues, tirés du recueil inédit d'Étienne de Bourbon, publiés par la Société de l'Histoire de France. Paris, Laurens, 1877, in-8°.

L'esprit de nos aïeux, anecdotes et bons mots tirés des manuscrits du treizième siècle. Paris, Marpon et Flammarion, 1888, in-12.

Leçon d'ouverture du cours d'histoire professé a l'Université catholique. Paris, Poussielgue, 1877, in-8°.

Recueil de chants du treizième siècle à l'usage du même cours. Paris, 1878, in-12.

OUVRAGES DIVERS.

Saint Martin, histoire et archéologie. Ouvrage proposé par la commission de l'Académie des inscriptions et belles-lettres pour le grand prix Gobert. Paris et Tours, Mame, 1881, grand in-8°.

Œuvres complètes de Suger, publiées pour la Société de l'Histoire de France. Paris, Laurens, 1867, in-8°.

Le culte de Jeanne d'Arc et sa canonisation projetée. Orléans, Herluison, 1889, in-8°.

Le roi René, sa vie, son administration, ses travaux artistiques et littéraires. Ouvrage qui a obtenu le grand prix Gobert à l'Académie des inscriptions et belles-lettres. Paris, Didot, 1875, in-8° (2 vol.)

Extraits des comptes et mémoriaux du roi René, pour servir à l'histoire des arts au quinzième siècle. Paris, Picard, 1873, in-8°.

Vie de Jésus-Christ, composée au quinzième siècle, d'après Ludolphe le Chartreux ; texte rapproché du français moderne, avec miniatures en camaïeu. Paris Hurtrel, 1870, in-4°.

Le mystère de saint Bernard de Menthon, publié pour la première fois d'après le manuscrit unique. Paris, Didot, 1888, in-8°.

L'art d'enluminer, manuel technique du quatorzième siècle. Paris, Klincksieck, 1887, in-8°.

Les manuscrits et la miniature, (bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts), 3e édition. Paris, Quantin, 1889, in-8°.

Les sceaux (même collection). Paris, Quantin, 1889, in-8°.

L'Académie de France à Rome. Correspondance inédite de ses directeurs. Paris, Didier, 1874, in-8°.

La guerre aux erreurs historiques, Paris, Letouzey, 1889, in-12.

Le Treizième Siècle Artistique.

par A. LECOY DE LA MARCHE,

Professeur honoraire à l'Institut catholique de Paris.

Illustré de 190 gravures.



Société de Saint-Augustin. — Desclée, De Brouwer et Cie,

Imprimeurs des Facultés Catholiques de Lille. — LILLE. — MDCCCLXXXIX.

INTRODUCTION.

DE L'ART AU MOYEN AGE.

NOTRE siècle, si fécond en révolutions, a vu s'opérer dans l'étude de l'histoire une des plus importantes de toutes. Le temps n'est plus où tout ce que l'on savait, tout ce que l'on enseignait du passé d'une nation, se résumait dans les hauts faits des princes, dans les péripéties des grandes guerres, dans la succession plus ou moins embrouillée des événements extérieurs, assaisonnée de quelques mots retentissants et d'une quantité de dates faisant la terreur des mémoires rebelles. Il faut, sans doute, accorder une place à l'histoire politique ; mais l'histoire-bataille, comme on l'a quelquefois appelée, a vécu. Chez nous surtout, on veut savoir autre-chose que la vie des rois : on veut savoir ce qu'a été, à toutes les époques, le peuple de France, ce roi du jour, ce souverain aux mille têtes, plus terrible dans ses fureurs que les pires despotes, mais plus beau à contempler, à l'heure des élans sublimes, que les héros couronnés ; tantôt agité, révolutionné comme la mer en courroux, la mer, symbole éternel des grandes foules ; tantôt digne, généreux, admirable dans son activité féconde, et reflétant le ciel comme l'Océan au repos.

Il n'y a pas à lutter contre cette légitime tendance de l'histoire ; on ne remonte pas le torrent des âges. Il faut bien, plutôt, utiliser le courant au profit de la vérité, le faire servir à une projection de lumière plus intense, afin de dissiper les fausses lueurs, la fausse science, plus funeste cent fois que l'ignorance elle-même. L'histoire

s'est démocratisée : acceptons cette transformation, et faisons voir qu'elle ne saurait nuire au triomphe des saines doctrines, loin de là, puisque la meilleure et la plus sincère des démocraties a été le règne du christianisme.

Or, où peut-on le mieux étudier la vie intime d'un peuple ? Où se révèle sa condition morale ? Comment se traduisent ses aspirations, son génie ? C'est avant tout dans les arts et la littérature, mais plus particulièrement peut-être dans les arts, parce qu'en général, et au moyen âge surtout, les lettrés, les écrivains, sont l'exception ; tandis que les artistes, les artisans, pour employer le vieux mot, qui est le bon, sont, au contraire, la masse, sont le populaire par excellence. L'artisan, c'était l'ouvrier : les deux termes sont restés synonymes, malgré l'abîme qui sépare à présent l'homme de l'art du simple manœuvre. Synonymie d'un sens profond, et qui nous donne, à elle seule, l'explication des milliers de chefs-d'œuvre sortis de la main de nos pères : tout ouvrier faisait de l'art, tout homme de métier était doublé d'un artiste. Qu'on aille en demander autant à notre société soi-disant démocratique ! L'ouvrier du dix-neuvième siècle a bien le temps de s'occuper d'art ! Ne faut-il pas, d'abord, qu'il fasse marcher le gouvernement de son pays ?

C'est pour cette raison qu'un intérêt tout particulier s'attache à l'étude des arts du moyen âge. A cette époque, les œuvres artistiques étaient réellement l'expression du goût populaire, la traduction de la pensée nationale, et c'est cette pensée même qu'il importe d'y chercher, plus encore que la satisfaction d'une juste et intelligente curiosité. Il est, d'ailleurs, facile de la découvrir, et nous pouvons en donner à l'avance la formule générale : l'art des âges de foi se résumera dans un acte de foi, et c'est ce qui fera sa fécondité, c'est ce qui fera son unité, c'est ce qui fera sa grandeur.

Qu'on me permette d'évoquer, à l'appui de cette proposition, le souvenir d'une des scènes les plus émouvantes de ma vie. J'étais à Rome (il y a déjà longtemps de cela), et le pape Pie IX, de glorieuse mémoire, avait daigné, avec son indulgence inépuisable, m'accorder la faveur bien peu justifiée d'une audience particulière. J'avais à lui présenter une *Vie de Jésus-Christ* du quinzième siècle, traduite du vieux français et accompagnée de miniatures reproduites d'après le manuscrit original. Il me reçut le soir, dans son cabinet de travail, avec la touchante bonté d'un père, et me dit tout d'abord, en parcourant de l'œil les premières lignes du livre : « Vous affirmez que JÉSUS-CHRIST est le Fils de DIEU ; je n'ai pas besoin d'en lire davantage. Tout est dans ce mot. Ah! vous n'êtes pas comme M. Renan ! » Et, après avoir protesté que tous les Français, voire même tous les Parisiens, n'étaient pas des disciples du trop fameux académicien, j'appelai timidement l'attention du Saint-Père sur les miniatures qui ornaient le volume. Pie IX regarda, admira ; puis il résuma son impression dans cette belle et significative parole, exprimée dans le bref qu'il daigna m'adresser : « C'est une vérité incontestable, et il faut en toute occasion la faire ressortir, que les arts ont fleuri principalement au service de l'Église. »

Cette observation si juste et si profonde, tombée d'une bouche si auguste, pourrait servir d'épigraphe au présent ouvrage. Elle peint admirablement le caractère de notre ancien art national, qui a progressé, qui a atteint son apogée alors qu'il était le plus profondément imbu des doctrines et des traditions catholiques. L'art du moyen âge est avant tout un art religieux, un art spiritualiste. On pourrait le définir d'un mot : c'est un art *qui pense ;* et par là il est diamétralement opposé à l'art naturaliste, qui ne se propose d'autre but que la reproduction servile de la matière. De quelle utilité peut être cette

reproduction servile ? Des artistes consommés l'expliqueront sans doute. Quant à moi, profane, je l'avoue naïvement, la doctrine de l'art pour l'art m'a toujours laissé froid. Au contraire, devant une de ces vieilles cathédrales dont la nef surélevée crie à l'homme un *Sursum corda* irrésistible, devant une statue qui ne se contente pas de rendre de belles formes, mais qui veut rendre surtout l'âme, l'âme humaine, ce chef-d'œuvre de la Création, cette première beauté du corps, comme disaient excellemment nos anciens théologiens *(forma corporis)*, ou bien encore devant un tableau illuminé par le rayon de la pensée, je me sens ému, charmé, subjugué, et je m'écrie : Voilà l'art véritable ! Et en cela je suis, au fond, plus sincèrement naturaliste que les Courbet, les Manet et toute l'école impressionniste ; car la nature de l'homme est d'être à la fois âme et corps, et ceux qui ne veulent envisager que le corps ne sont pas, à proprement parler, des réalistes ; ce sont tout au plus des cadavéristes.

Nos grands artistes actuels professent presque tous, du reste, le culte de l'idéal ; ils reviennent à ce principe fondamental de la nécessité d'un but suprême, d'un but intellectuel, indépendant de la pure et simple expression de la forme matérielle. C'est la meilleure justification de leurs prédécesseurs. Aussi rendent-ils généralement à l'art du moyen âge, si méconnu naguère, cette justice, que, s'il a été trop souvent inférieur dans ses procédés, dans sa science du dessin et de la ligne, il n'a jamais cessé d'être un art éminemment spiritualiste, un art pensant, comme je viens de le définir.

L'antiquité païenne avait par-dessus tout le culte de la forme; elle allait jusqu'à identifier la forme avec la beauté : elle n'avait qu'un mot pour désigner ces deux choses *(forma)*. Aussi triomphait-elle dans la statuaire. Ses architectes eux-mêmes visaient à reproduire dans leurs monuments les justes proportions du corps humain : ils recherchaient la

grâce plutôt que le sublime. Mais, pour ce qui est de l'expression de la figure, ses artistes étaient relativement moins habiles. Ils ne tenaient même pas à allumer dans les yeux de leurs belles statues cette flamme du regard, qui est le plus clair et le plus fidèle reflet de l'âme : leurs statues ont des yeux et ne voient pas ; et ce procédé, consistant à ne pas donner de regard aux figures sculptées, devenu chez leurs successeurs une tradition, une imitation plutôt qu'autrechose, était chez eux un principe. La perfection des formes et des attitudes leur suffisait. Qu'on jette les yeux sur une miniature du quinzième siècle, sur un des chefs-d'œuvre de notre Jean Fouquet, par exemple : c'est absolument le contraire. Le dessin est encore médiocre ; la ligne est négligée; les proportions mal gardées, si l'on veut ; mais les visages sont des merveilles d'expression et de sentiment. Il semble que cette bouche va parler ; mais elle n'en a pas besoin : ces yeux parlent pour elle ; et toute l'incorrection du geste ou de la pose disparaît devant cet éclair de la pensée, qui illumine la face de la créature faite à l'image de Dieu.

Non seulement l'art pense, dans ces âges de foi et de vigueur intellectuelle, mais il fait penser ; il se propose formellement d'instruire et d'édifier. L'Église, cette mère-nourrice des peuples modernes, avait sauvé pour eux du naufrage les débris de la civilisation antique : réfugiés dans son sein aux siècles de barbarie, les arts étaient devenus chez elle et par elle le plus universel des moyens d'enseignement. Les pauvres, les petits, ne savaient pas tous lire ; tous ne comprenaient pas le langage élevé de la chaire : mais tous avaient des yeux, et tous buvaient par les yeux, en admirant les merveilles accumulées dans les temples du Seigneur, les ineffables doctrines, les salutaires leçons que leurs oreilles étaient incapables d'absorber. Les chevaliers eux-mêmes s'instruisaient ainsi : on rap-

porte que Godefroid de Bouillon passait des heures entières à étudier sur les vitraux l'histoire des saints, et qu'on avait toutes les peines du monde à l'arracher à leur contemplation. Au moyen âge, en effet, l'art est comme la littérature et la science : il est encore renfermé presque tout entier dans l'Église. A peine surprend-on, au déclin de cette longue période, les premières tentatives d'une sécularisation qui s'affirmera avec la Renaissance, et qui sera, en somme, plus favorable au naturalisme qu'à la perfection véritable, au progrès de la forme qu'au progrès de la pensée. Mais, jusque-là, c'est autour de l'autel qu'il faut chercher les artistes et les merveilles artistiques. Et le triomphe de l'art, inutile de le dire, c'est le temple, c'est l'église elle-même. Dans l'habitation de la Divinité, qui était à la fois le séjour des fidèles durant une partie de leur existence, le génie de nos pères a, pour ainsi dire, épuisé ses ressources. Il s'y est livré à toutes les hardiesses, à toutes les fantaisies, à toutes les profusions. Voulons-nous rechercher les origines de notre architecture, de notre sculpture, de notre peinture, de notre orfèvrerie, de notre ciselure, de notre musique ? c'est là que nous les trouvons, et pas ailleurs. Le temple catholique concentre en lui tous les genres de beauté ; tout ce qui vise au beau appartient à Dieu, et tout cela est déposé à ses pieds comme l'humble hommage de l'intelligence et de l'activité humaines. Magnifique ensemble, qui jette déjà une lumière éclatante sur les mœurs et l'esprit de l'ancien peuple français.

C'est dire que la première place, dans notre étude, appartiendra de droit à l'architecture ; car, avant d'examiner les trésors accumulés dans l'église, il faut l'envisager elle-même dans sa forme et sa structure; avant de laisser tomber nos regards sur le contenu, il faut nous rendre compte de ce qu'était le vase (*vas*, *vasellum*, c'était le nom

propre assigné aux nefs comme aux navires). On a longtemps dédaigné les monuments du moyen âge : je ne sais quel mauvais goût leur faisait préférer de maladroits pastiches de l'antique, ou le style *rococo* si répandu au siècle dernier. Les ignorants de cette époque les englobaient tous sous la dénomination méprisante et essentiellement impropre d'édifices *gothiques ;* et, toutes les fois qu'ils les rencontraient du regard, nos renaissants, nos classiques, nos encyclopédistes, nos philosophes, détournaient la tête. Jadis, du temps où l'on ne comprenait pas le grec (je ne sais trop, il est vrai, jusqu'à quel point ce temps-là est éloigné du nôtre), les lecteurs de nos vieux manuscrits étaient avertis par une note charitable de ne pas se mettre en peine si leurs yeux se heurtaient à quelque citation en caractères étranges, indéchiffrables : *Græcum est ; non legitur.* C'est du grec; cela ne se lit pas. Eh bien ! l'on disait de même de nos belles cathédrales : C'est du gothique ; cela ne compte pas, cela ne se regarde même pas, et surtout cela ne se restaure pas. Aussi les laissait-on à l'envi tomber en ruines, en attendant que la Révolution, intelligente jusque dans ses folies, vînt les mutiler en coupant les têtes des statues qui décoraient leurs portiques, les têtes, c'est-à-dire précisément les parties les mieux traitées. Depuis le commencement de notre siècle, par une juste réaction, la faveur publique leur est revenue, et, grâce aux lumineux travaux de toute une pléiade d'archéologues, depuis M. de Caumont jusqu à mon célèbre et regretté maître Jules Quicherat, on admire partout les étonnants produits de cette architecture gothique, dont le vrai nom est l'architecture française.

Mais il ne suffit pas d'admirer : il faut raisonner notre admiration ; il faut nous rendre compte de ce que ces monuments offrent de vraiment admirable, des circonstances, des procédés qui ont

amené l'éclosion et le développement de cet art national. D'où vient, par exemple, la disposition intérieure de nos églises ? D'où vient leur forme extérieure ? Qu'est-ce que le style roman, et qu'est-ce que le style gothique ? Qu'est-ce que l'ogive, dont on parle tant, et que l'on prend vulgairement pour la forme d'un arc brisé, dont on fait à tort la base première du gothique? Et comment le style ogival est-il parvenu à ce magnifique épanouissement, qui a rendu si fameuse l'architecture du treizième siècle ? Tout cela a des causes rationnelles, historiques, et, je le répète, essentiellement françaises, qui ont besoin d'être connues. Mais, par-dessus tout, cette audacieuse architecture est sortie d'une pensée de foi, d'un élan d'amour. Nos artistes ont voulu, nouveaux Titans, escalader le ciel, non pour en chasser Dieu, mais, au contraire, pour élever les âmes jusqu'à lui. Afin de réaliser ce rêve, ils ont donné des ailes à la pierre. Puis, lui prêtant leurs propres sentiments, ils l'ont courbée dans une muette adoration. Plus puissants que ceux qui essayent de faire parler la chair sur la toile ou le marbre, ils ont pris la plus grossière, la plus stupide des matières ; ils l'ont pétrie de leurs doigts inspirés, et lui ont dit :« De gré ou de force, tu prieras avec nous ! » Voilà le chef-d'œuvre de l'art chrétien, et voilà ce que nous aurons d'abord à nous expliquer.

De l'architecture, nous passerons à la sculpture. Quelle curiosité n'excitent pas les premières productions de cet art, depuis les longues théories de saints groupées autour des portails gothiques jusqu'aux monstres grimaçants rejetés au dehors de l'édifice ; depuis ces figures humaines si naïves jusqu'à ces draperies harmonieuses dont les larges plis atteignent presque la savante ordonnance de l'art antique ? C'était là un des plus puissants moyens d'instruire le peuple et de répandre chez lui la notion du beau. Aussi voyons-nous autrefois de simples paysans jaloux d'abriter sous leur toit des statues

pieuses bien exécutées, et rechercher, au prix de longues fatigues, les œuvres des meilleurs artistes. C'est ainsi que le goût populaire préludait chez nous à l'éclosion de la grande statuaire des Michel Colombe et des Jean Goujon, qui ont eu dans leurs précurseurs de Reims, d'Amiens, de Dijon, de véritables émules.

La peinture, dont nous nous occuperons ensuite, nous offrira un champ d'observations encore plus fécond. La peinture murale d'abord, dont il nous est resté si peu de spécimens anciens, mais dont les fresques vénérables de l'hospice de la Biloque, à Gand, celles de la cathédrale de Tournai, celles de Saint-Savin, en Poitou, plus vieilles encore, nous permettront cependant de juger le point de départ et les heureuses transformations. Puis le tableau, qui naît vers la fin du moyen âge, et dont les triptyques des premiers maîtres flamands, les portraits du célèbre Jean Fouquet, présagent déjà les hautes destinées ; le tableau qui se substitue peu à peu, dans les églises, aux peintures murales, et qui devient le triomphe de l'art moderne. Puis la peinture sur verre, qui, avec son éblouissant coloris, avec ses grandes images symboliques, constitue à elle seule tout un monde, monde mystérieux, comme le jour tamisé par les vieux vitraux, et où l'on ne peut pénétrer qu'à l'aide d'une clef spéciale. La miniature en est un autre, avec ses charmantes petites scènes, ses lettrines si fines, ses enluminures triomphales, comme disent les inventaires du roi René. C'est encore là un art national ; c'est même un art plus spécialement parisien, s'il faut s'en rapporter aux vers du Dante, hommage involontaire rendu par le génie italien au génie français :

> L'onor di quell' arte
> Ch' alluminare é chiamata in Parisi.

J'ajoute que c'est, en même temps, un art tout féminin, car il est

fait de délicatesse, de patience, d'imagination, en un mot de toutes les qualités qui sont le triomphe de la femme. Aussi les mains habiles de nos diligentes aïeules l'ont-elles exercé parfois avec un rare bonheur. Les moines et les religieuses employaient également de longues veilles à illustrer des missels, des évangéliaires, des livres d'heures; car cet art, lui aussi, était exclusivement sacré, au moins dans la première phase de son existence. Et quand ils avaient pâli sur le vélin de ces gros volumes, semant à chaque page toutes les richesses de leur pinceau, toutes les bonnes et belles pensées de leur cœur, décorant avec un amour particulier les noms de Jésus, de Marie, des saints et des saintes, ils croyaient avoir fait avant tout une œuvre pie, ils croyaient avoir travaillé au salut de leur âme et de celle d'autrui ; quelquefois même, s'il faut s'en rapporter à la légende, ils étaient dédommagés dès cette vie par des consolations célestes. Et c'est en les stimulant par des exemples semblables qu'on obtenait les merveilles qui font aujourd'hui le bonheur de nos yeux, quand nous ouvrons les vieux manuscrits : cela ne valait-il point l'appât, trop souvent trompeur, d'une médaille au Salon ?

Ces deux derniers arts, la peinture sur verre et la peinture sur vélin, ont disparu dans les temps modernes, qui n'ont plus fait que des imitations. Mais les arts secondaires dont nous aurons à nous occuper en dernier lieu, tels que l'orfèvrerie, la tapisserie, ont été, au contraire, en se perfectionnant, et nous ont légué jusqu'à ces derniers siècles une série de chefs-d'œuvre, enfantés par les célèbres écoles de Limoges, de Paris, de Beauvais ; la tapisserie surtout, qui était elle-même un genre de peinture, une peinture à l'aiguille, et qui reproduisait avec tant de finesse, avec tant de douceur, les tours de force du pinceau, quand elle ne lui fournissait pas, au contraire, ses inspirations. L'étude sommaire de ces arts spéciaux sera complétée par

celle des cérémonies religieuses ou privées et par celle du costume, où la préoccupation artistique tenait une si grande place au moyen âge.

Toute cette série d'enquêtes, concentrées de préférence sur le treizième siècle, comme sur le point culminant et le plus digne d'attention, puis corroborée par des dessins, par des figures variées, empruntées aux monuments originaux, soulèvera pour nous un coin du voile qui recouvre la vie quotidienne de nos pères ; elle nous fera pénétrer dans l'intérieur des modestes artisans comme des nobles châtelaines; elle nous initiera enfin à cette histoire intime, qui répond seule, comme je le disais en commençant, aux goûts et aux exigences de notre époque.

Peut-être aussi ce travail aura-t-il un autre résultat, ardemment souhaité : celui de faire aimer plus vivement et plus pratiquement la France, foyer des arts et de la civilisation dans ces âges lointains.

Et il faut l'aimer, cette vieille terre des preux et des nobles cœurs, *alma parens virûm ;* il faut l'aimer, non de cet amour banal qui court les rues sous le nom ridicule de chauvinisme, non de cet amour platonique basé sur une préférence naturelle pour le sol qui nous a vu naître, mais de cet amour raisonné, convaincu, qui agit et fait agir.

Il faut l'aimer, parce qu'elle est au milieu des nations, depuis le premier jour, comme une sorte d'institution divine, comme le soldat de Dieu, ainsi qu'on l'a nommée souvent, et que, si elle venait à disparaître, il y aurait sur la carte d'Europe un trou béant, sur la terre un vide immense.

Il faut l'aimer, parce qu'elle a été de tout temps le représentant du droit, de la générosité, des idées chevaleresques, et du génie humain sous toutes ses formes.

Il faut l'aimer enfin, aujourd'hui plus que jamais, parce qu'à tous ses titres antérieurs elle en joint un qui doit toucher plus sensiblement le cœur de ses fils : parce qu'elle est malheureuse.

Ses fautes ont égalé ses services ? Peut-être. Mais ses malheurs à leur tour sont montés jusqu'à la hauteur de ses gloires. Ils ont obscurci sa radieuse auréole ; ils ont défiguré ses traits si beaux ; ils ont changé l'admiration en pitié. Et la voilà maintenant obligée de nous crier, comme la femme du Cantique : *Nigra sum, sed formosa.* Je suis toute noire, c'est vrai ; mais je suis belle encore.

Ah ! vous ne me reconnaissez plus, n'est-ce pas ? Vous m'avez contemplée, dans l'histoire, la couronne sur le front, rayonnante de jeunesse, florissante de grâce et de force. Quinze siècles durant, j'ai promené dans le monde entier mon étoile triomphante ; j'ai refoulé toutes les barbaries, celle des Germains, celle des Sarrasins, celle des Normands, celle des Turcs ; j'ai défendu l'Église, protégé les faibles, présidé en reine à l'épanouissement des arts, des lettres, des sciences. Aujourd'hui ma couronne est tombée, mon astre a pâli. La poudre des batailles, la fumée des incendies, la boue des révolutions, puis la poussière, l'odieuse poussière soulevée sur mon sol par les chevaux de l'étranger, ont noirci mon visage. *Nigra sum !*

Et, comme si ce n'était pas encore assez, les infectes vapeurs du matérialisme le plus grossier viennent tous les jours déposer sur mon front une nouvelle couche d'ignominie ; tous les jours, les bouches impures qui soufflent l'athéisme et la destruction sociale viennent baver sur ma robe sans tache, cette robe que n'avaient jamais atteinte les souillures du schisme ni celles de l'hérésie. Noire est ma face, noir mon vêtement, noire ma misère, et noir serait jusqu'à mon drapeau, si l'on écoutait les plus égarés d'entre mes enfants.

Sed formosa ! C'est moi pourtant, et, sous le hâle, je suis toujours

belle ; la belle France, comme nous disions naguère avec un excès d'orgueil, et comme nos ennemis le répètent volontiers d'un air moqueur, qui cache un orgueil plus colossal encore, et moins justifié. Je suis toujours la nation des grands dévouements et des grands sacrifices. Et puis, je suis toujours votre mère, et, aux yeux de ses fils, une mère ne change pas.

D'ailleurs, mon visage peut recouvrer son éclat, je puis rajeunir, je puis encore éblouir le monde ; et c'est à l'amour ardent, à l'amour intelligent de mes enfants, qu'il appartient d'opérer ce miracle. Or, le meilleur moyen d'acquérir cette flamme sacrée, c'est d'apprendre à me connaître telle que je suis, telle que j'ai été ; c'est de sonder consciencieusement tous les mystères de mon glorieux passé, tous les replis de mon existence intime.

Qui me connaîtra bien, m'aimera bien.

LE XIIIe SIÈCLE ARTISTIQUE.

CHAPITRE PREMIER.

L'ARCHITECTURE RELIGIEUSE EN GÉNÉRAL.

Les trois styles successifs de l'architecture chrétienne. — Origine de la forme de nos églises. — La basilique païenne; son appropriation aux besoins du culte chrétien. — Premiers perfectionnements. — Naissance de l'architecture romane ; son principe fondamental. — Procédés imaginés pour voûter l'église : voûte d'arêtes ; croisées d'ogives. — Invention de l'arc-boutant ; avènement du style gothique, ou plutôt français, qui est celui du treizième siècle. — La prétendue ogive et son origine. — Caractères généraux du gothique. — Plan de l'église. — Élévation ; les trois étages de la nef. — Effet de l'ensemble ; impression morale qu'il produit. — Formes symboliques ; pensée générale des constructeurs.

Au premier rang des arts du moyen âge se place l'architecture. Elle tient la tête, et par la beauté de ses monuments, et par le caractère d'universalité du principal d'entre eux, l'église, où sont réfugiés, comme dans leur sanctuaire, la sculpture, la peinture, l'orfèvrerie, la tapisserie, la musique. Elle domine les autres arts d'aussi haut que les tours de nos vieilles cathédrales dominent les petites maisons que l'on aperçoit de leur sommet. Mais, avant de décrire son énorme développement au siècle de saint Louis, il nous faut remonter aux origines de ce mouvement merveilleux, et montrer en quelques pages comment il se produisit.

Il y a eu, comme l'on sait, dans notre architecture nationale, trois grandes phases ou trois grands styles successifs, de mérite inégal et d'inégale durée : 1° le style gallo-romain ou latin, qui n'est guère que la continuation et le développement du style des premiers siècles chrétiens, et qui se prolonge jusqu'au dixième ; 2° le style roman, qui domine depuis la fin du dixième siècle jusque vers le milieu du douzième ; 3° le style gothique, qui règne depuis le douzième jusqu'à l'époque de la Renaissance, à partir de laquelle le retour aux traditions de l'antiquité païenne ôte à notre architecture son caractère original et remplace le style national par des styles composites, mélanges plus ou moins heureux empruntés à divers temps et à divers pays. Chacune de ces grandes phases mériterait certainement une étude approfondie, mais, la troisième seule correspondant à la période qui fait le sujet particulier de ce livre, je passerai rapidement sur les deux premières, et n'en rappellerai les caractères généraux que pour faire mieux apprécier les transformations ultérieures, leurs causes et leurs conséquences.

Nous avons, en général, une tendance naturelle à croire que les variations de la forme des églises n'ont eu d'autre motif que le goût ou la fantaisie de leurs constructeurs. Sans doute, le génie chrétien a toujours visé au perfectionnement ; toutefois il a reçu de l'antiquité le moule primitif de la basilique, et il s'est exercé sur ce type traditionnel sans jamais s'en écarter complètement. Le christianisme naissant, suivant sa tactique constante et fort heureuse, a emprunté au paganisme, non seulement les marbres et les colonnes de ses monuments détruits, mais le plan même de ses édifices publics, en l'appropriant à ses besoins. De même qu'il lui a pris sa méthode philosophique, sa langue, sa versification, pour les transformer et les faire siennes, il s'est emparé de la froide basilique païenne pour en

faire le chef-d'œuvre de l'art moderne. En un mot, il n'a point procédé par de brusques innovations dans les habitudes du peuple ; il a procédé plutôt par adaptation, ce qui était un moyen beaucoup plus sûr de s'assimiler rapidement les masses.

Les Romains du temps de l'empire avaient élevé dans toutes leurs villes, à proximité des places publiques, des édifices uniformes appelés *basilicæ*, du grec βασιλική, qui signifiait, en sous-entendant στοά, portique royal. Primitivement, ces portiques couverts n'étaient destinés qu'à abriter, en cas de mauvais temps, la population du forum. Bientôt les juges y transportèrent leurs assises, les négociants vinrent y traiter les affaires, puis les petits marchands y trouvèrent place ; si bien que la basilique devint peu à peu un monument hétéroclite, servant à la fois de tribunal, de bourse et de bazar. C'était, en quelque sorte, un forum intérieur. Mais peu importe sa destination, dont il ne devait rien survivre. Ce qu'il s'agit de déterminer, pour établir le point de départ de l'église chrétienne, c'est sa disposition matérielle.

Cette disposition était fort simple. A l'une des extrémités de la salle oblongue qui composait tout l'édifice, se trouvait un compartiment dont le sol était un peu plus élevé, appelé d'une manière générale *suggestus*. C'est là qu'était le tribunal. Le juge se tenait au fond de cette espèce d'estrade, dans un hémicycle désigné sous le nom de *camera*, plus tard sous le nom d'*absis* ou abside. A droite et à gauche de la *camera* s'ouvraient, dans le mur du fond, deux petits édicules en appentis, servant, l'un de cabinet au juge, l'autre de greffe au tribunal. Le reste de la salle était partagé dans le sens de sa longueur en trois parties ou *plages*, délimitées par deux rangées de colonnes. La plage du milieu était plus large et plus élevée de plafond que les deux autres, et s'appelait, pour ce motif, *capsa* (la châsse) ou *navis*

(la nef). Au bas de cette nef, du côté opposé au tribunal, se tenait la bourse. Contre les murs des galeries latérales, les marchands établissaient leurs étalages.

Or, les chrétiens, parvenus à la liberté et à la puissance du nombre, au quatrième siècle, et ne voulant pas des temples païens,

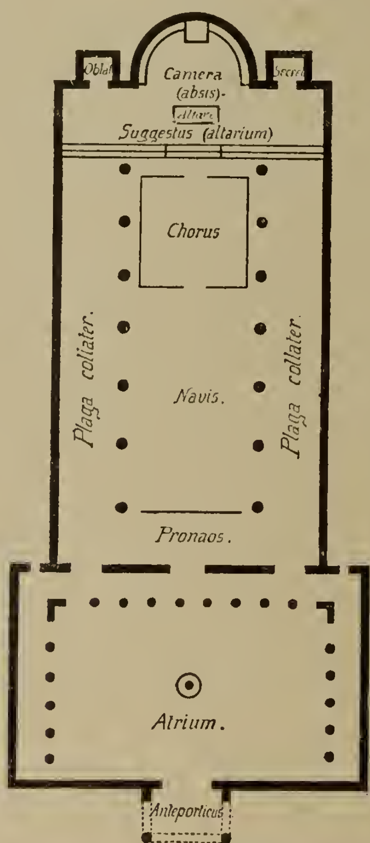


Fig. 1. — Plan de la basilique païenne appropriée au culte chrétien.

souillés par l'idolâtrie, voués à une destruction indispensable si l'on voulait en faire oublier le chemin au peuple, trouvèrent beaucoup plus simple et plus commode d'utiliser les basiliques telles qu'elles étaient, que de construire de nouveaux édifices, qui leur eussent demandé un temps et une dépense considérables. Pour cela, que firent-

ils? Dans la *camera* ou l'abside, ils placèrent le clergé. Sur le siège du magistrat, ils firent asseoir l'évêque. Dans les deux petits édicules latéraux, ils installèrent un *oblatorium*, où furent déposées les offrandes des fidèles, et un *secretarium*, où l'on conserva les titres de l'église et les fonds à distribuer en aumônes.

La partie antérieure de l'estrade ou *suggestus* devint tout naturellement l'emplacement de l'autel, qui devait être vu de tout le peuple, et elle s'appella dès lors *altarium* ou *sacrarium*, le sanctuaire. Dans une partie de la nef, celle qui était la plus rapprochée de ce sanctuaire, on fixa, entre des balustrades, la place du bas clergé, du clergé chantant ou psalmodiant, *psallentes ;* et cette partie devint ainsi le *chorus psallentium*, plus tard le chœur tout court. Plus bas dans la nef, se tinrent les fidèles, qui purent aussi occuper les collatéraux, les hommes d'un côté, les femmes de l'autre. Enfin, au bas de cette même nef, un espace déterminé par une autre balustrade forma le *pronaos*, place destinée aux catéchumènes et aux pénitents.

La basilique avait aussi une partie extérieure, composée d'un *atrium*, espèce de cour autour de laquelle s'élevaient trois ou même quatre portiques, surmontés de petits logis pour des gardiens ou des religieux. Devant la porte d'entrée de cet atrium, qui devint plus tard un cimetière, se trouvait une marquise, portée sur deux colonnes et sur trois arcs, et appelée *anteporticus* (le porche) : c'était un abri pour les pauvres qui imploraient la charité publique.

Tel est le plan de la basilique primitive. On voit déjà qu'elle contient en germe la grande cathédrale du moyen âge, et que celle-ci a dû se produire par une suite de développements naturels et raisonnés. Décrire ces développements l'un après l'autre, ce serait refaire l'histoire entière de l'architecture religieuse ; ce serait répéter l'excellent cours d'archéologie fait autrefois à l'École des Chartes par le savant

Jules Quicherat, dont la doctrine commence à pénétrer dans le domaine public, après s'être imposée aux Viollet-le-Duc et autres vulgarisateurs. Il me suffira d'avoir montré le point de départ, pour le confronter tout à l'heure avec le point d'arrivée, qui est l'église du treizième siècle, le type le plus parfait et le plus élégant du genre. Mais il convient d'expliquer en deux mots le chemin que l'art suivit pour parvenir de l'un à l'autre.

Successivement, sous les Mérovingiens et les Carlovingiens, les constructeurs gallo-romains ou français ajoutèrent à la basilique un transept (c'est-à-dire deux bras s'étendant de chaque côté du chœur), une tour lanterne, un clocher, une crypte, et quelquefois un cloître attenant à l'un des côtés de l'édifice. On alla ainsi jusqu'à l'an 1000. Mais alors, une fois qu'on eut franchi cette date si longtemps redoutée, l'architecture se transforma subitement. Il semblait qu'un nouveau monde commençât, que les hommes, débarrassés de leurs vaines et superstitieuses terreurs, voulussent bâtir des édifices capables de défier la longue série de siècles qui s'ouvrait devant eux contre toute attente. C'est ce qu'a remarqué un chroniqueur contemporain, Raoul Glaber, dans son curieux chapitre intitulé *De innovatione ecclesiarum per totum orbem.* « Lorsque la troisième année après l'an 1000 allait » commencer, dit-il, on se mit par toute la terre, particulièrement en » Italie et en Gaule, à renouveler les vaisseaux de toutes les églises, » quoiqu'elles ne fussent pas sans beauté... On eût dit que le monde » entier se secouait pour dépouiller sa vieillesse et revêtir une » blanche robe d'églises neuves. » Cette image poétique, devenue célèbre, signale l'avènement de l'architecture *romane*, qui, à son tour, doit nous arrêter un instant, parce qu'elle est la mère de l'architecture dite gothique, laquelle ne peut s'expliquer sans elle.

Le principe fondamental de l'architecture romane, c'est la substi-

tution de la voûte de pierre à la toiture de charpente qui avait jusque-là recouvert les basiliques. Les églises de la période gallo-romaine ou barbare sont plafonnées ; celles de l'époque romane sont voûtées. Quelle fut la raison de ce changement, qui devait amener dans l'art une véritable révolution par ses conséquences de toute sorte ? On voulait, comme je viens de le dire, faire quelque chose de durable, construire pour l'éternité : or, les toits de charpente, non



Fig. 2. — Église primitive de Saint-Étienne de Caen.
Spécimen du plan roman.

seulement étaient à chaque instant détruits par l'incendie, mais occasionnaient dans ce cas la destruction totale de l'édifice. Les mentions d'incendies d'églises se rencontrent à chaque pas dans les chroniques avant l'an 1000. Les incursions des Normands et des Sarrasins étaient la source principale de ces désastres ; mais la couverture en bois les facilitait d'une façon déplorable. On eut donc recours à la voûte.

Deux changements importants s'accomplissent aussitôt par suite de l'introduction de la voûte. D'une part, les supports, à savoir les colonnes ou les piliers, se multiplient forcément, parce qu'une voûte en pierre est une chose très lourde et très difficile à soutenir en l'air. D'autre part, et pour la même raison, les proportions du vaisseau de l'église se modifient : il s'allonge en se rétrécissant, et son plan présente déjà une grande analogie avec celui de la basilique du treizième siècle. En effet, pour faire tenir une voûte au-dessus de grandes et larges nefs, il faut à la fois augmenter les soutiens et diminuer les vides, c'est-à-dire réduire la largeur des arcades et des fenêtres. La hauteur de ces ouvertures restant la même et leur largeur étant diminuée, la proportion générale change, et il en résulte la forme élancée, qui est d'abord, dans le style roman, à l'état rudimentaire, mais qui doit recevoir dans le gothique des perfectionnements merveilleux et voulus. Dès lors, tout tend à la verticale dans les grandes lignes de la construction, tandis que l'effet du style antique était, au contraire, produit par les membres horizontaux. La corniche, par exemple, ce membre horizontal, traité chez les anciens avec un luxe de détails qui attire le regard, s'efface et disparaît presque entièrement. En un mot, l'élancement devient la formule générale de l'architecture religieuse. Dans chaque pays, dans chaque école, on s'ingénie à l'envi pour atteindre cet idéal, on cherche des procédés pour soutenir la voûte à une hauteur de plus en plus considérable ; car bientôt il ne s'agit plus seulement de voûter l'édifice : il s'agit de surélever cette voûte, il s'agit de dépasser en hauteur ses voisins, de s'approcher le plus près du ciel. Il y a là plus qu'une nécessité matérielle, il y a une intention, une pensée à exprimer, un symbole à reproduire.

Eh bien ! des divers expédients imaginés pour obtenir ce résultat

difficile (une voûte pleine soutenue très haut en l'air sur deux rangées de colonnes seulement) sont nées toutes les variétés du style roman, et ensuite le style gothique. Le maître éminent que je citais tout à l'heure, et dont je ne fais que reproduire la doctrine, a condensé cette vérité dans une phrase pittoresque : « L'histoire de l'architecture du moyen âge, a-t-il dit, n'est que l'histoire de la lutte des architectes contre la poussée, contre la pesanteur des voûtes. » Les principaux moyens employés dans cette lutte par les artistes romans sont les suivants : d'abord les *contreforts* (le contrefort est un pilier de



FIG. 3. — VOÛTE D'ARÊTES.

pierre appuyé, adossé contre un mur pour lui servir de tuteur ; dans la construction de l'église, le contrefort est placé contre le mur extérieur, au dehors) ; puis les *arcs-doubleaux*, c'est-à-dire des arcades qui, avec leurs piliers, forment le pendant des contreforts à l'intérieur et en *doublent* par conséquent la force. Ces arcs-doubleaux, formant saillie sous la voûte, au-dessus de chaque pilier, fractionnaient cette même voûte en un certain nombre de carrés ou de travées, et en diminuaient nécessairement la poussée ; et, de leur côté, les contre-

forts augmentaient la force de résistance des murs latéraux. C'est ainsi que le problème a été résolu dans un certain nombre d'églises, notamment à Saint-Étienne de Caen. Mais d'autres expédients, plus

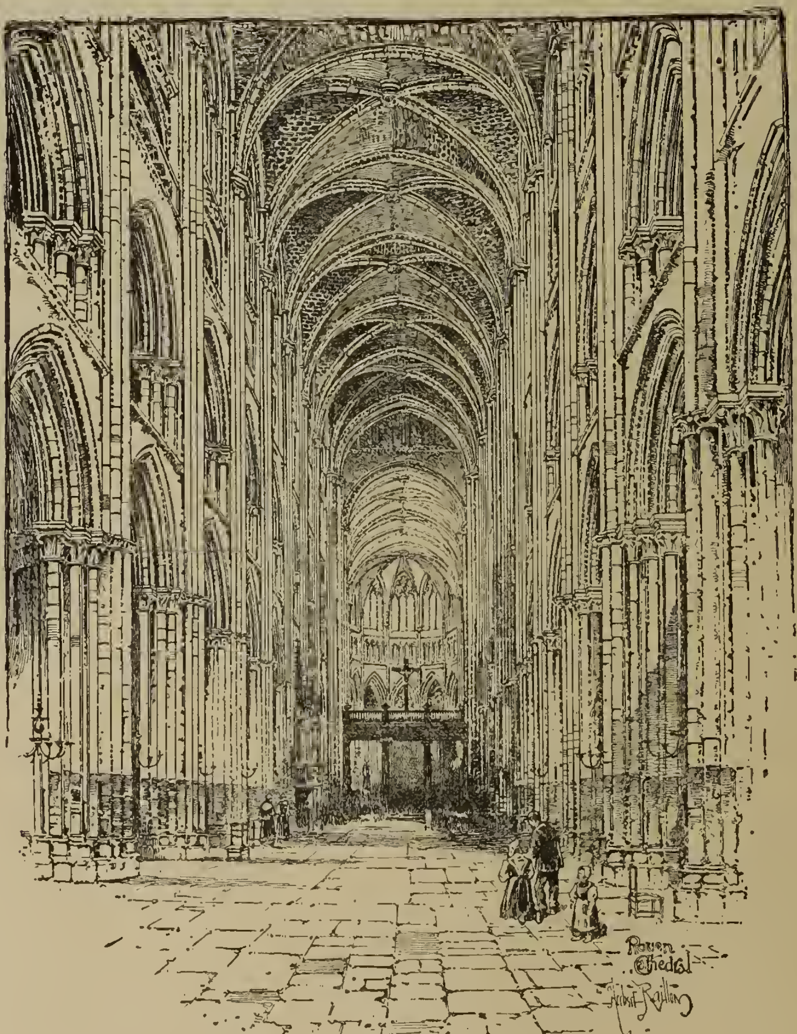


FIG. 4. — CATHÉDRALE DE ROUEN.
Spécimen de voûte en croisées d'ogives.

sûrs et plus heureux, furent bientôt mis en usage. Premièrement, la *voûte d'arêtes*, qu'on a appelée la plus belle invention humaine en

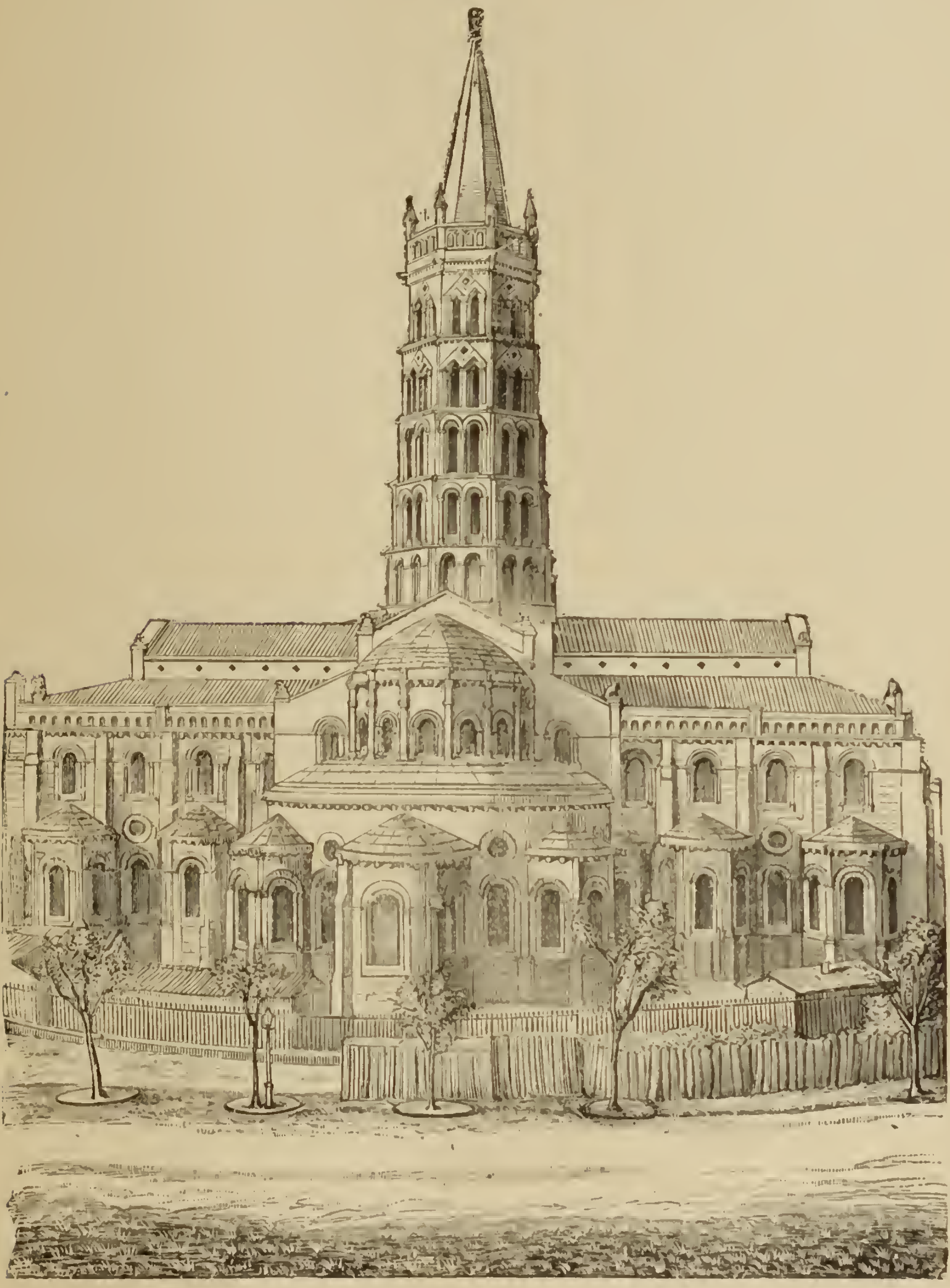


FIG. 5. — ÉGLISE SAINT-SERNIN DE TOULOUSE.
Spécimen de basilique romane.

matière de construction, et qui se définit théoriquement un berceau traversé, perpendiculairement à son axe, par un autre berceau semblable (la voûte en berceau est la voûte simple, arrondie sur les côtés et prolongée sans interruption sur toute la nef; la voûte d'arêtes est, au contraire, interrompue à chaque travée par une voûte dirigée dans le sens opposé, qui la traverse, qui la pénètre). Ce système a le grand avantage de fractionner encore plus la voûte et d'en amener tout le poids, toute la poussée, sur les quatre piliers de chaque travée, assez forts, lorsqu'on le veut bien, pour tout supporter. Secondement, la *croisée d'ogives*, ou croix d'ogives, conséquence et perfectionnement de la voûte d'arêtes, formant sur celle-ci comme une doublure, comme une armature, et la renforçant d'une manière puissante. La croisée d'ogives se compose de deux arcs *croisés*, conduits en diagonale sous la voûte, dans le carré formé par les quatre piliers de chaque travée, avec une *clef de voûte* au point d'intersection des diagonales. Par ce moyen, toute la force de la voûte se trouve concentrée sur une carcasse de six arcs, deux en croix et un de chaque côté du carré, carcasse répétée autant de fois qu'il y a de travées dans la nef. La résistance procurée par ces six arcs est plus que suffisante, et permet tout de suite de donner au vaisseau une élévation considérable, ce qui était le but cherché.

Tels sont les principaux perfectionnements inaugurés par l'art roman. Malheureusement, il nous reste peu de spécimens complets de cet art, et il ne nous en reste pas du tout de la période antérieure. On reconnaît souvent le roman dans certaines portions d'églises ; mais les églises entièrement dans ce style sont rares. On peut citer, parmi les plus remarquables, celles de Saint-Sernin de Toulouse, de Saint-Front de Périgueux, de la Charité-sur-Loire. A Paris, l'on ne possède guère que la tour de Saint-Germain-des-Prés, échantillon tout à fait

insuffisant ; mais une église toute récente, celle de Saint-Ambroise, fait revivre assez heureusement à nos yeux le type des belles constructions romanes.

Voilà donc où en est arrivée l'architecture religieuse au onzième siècle et dans la première moitié du douzième. Mais, en creusant toujours la même idée, en poursuivant de plus en plus l'élévation de la voûte et en même temps l'allègement des supports intérieurs, de manière à ce que l'église entière arrive à ne plus former qu'une salle unique et l'autel à être vu de tous les assistants, les constructeurs du douzième siècle imaginent soudain un expédient plus fort que tous les précédents, et qui va engendrer encore un style nouveau, le style le plus célèbre et le plus durable que le moyen âge ait connu, celui qui fait l'honneur du siècle de saint Louis, celui qu'on a nommé sans raison le style gothique. Cet expédient suprême, aussi audacieux qu'original, c'est *l'arc-boutant ;* c'est cette série de béquilles de pierres disposées autour de l'édifice, à l'extérieur, et reliées à ses murs par de grands arcs, de manière à l'étayer et à rendre à peu près inutiles ses jambes naturelles, qui sont les colonnes de l'intérieur. Procédé ingénieux, révolution féconde, qui va permettre de créer au-dedans de l'église autant de vides qu'on voudra, de percer d'immenses fenêtres, de réduire presque à rien les supports, de porter la voûte, pour ainsi dire, jusqu'aux nues, en un mot de donner à l'édifice sacré l'aspect d'un corps éthéré, se soutenant sans effort dans les airs, et paraissant au fidèle agenouillé dans son enceinte ne reposer sur la terre que pour la forme. C'est l'idéal de la légèreté ; c'est la nature impondérable communiquée aux pierres. Et ce triomphe de l'architecture chrétienne s'accomplit matériellement par l'innovation de l'arc-boutant. L'arc-boutant est le principe fondamental et le caractère essentiel du gothique, comme la voûte et le fractionnement

de la voûte, qui, du reste, subsisteront toujours, avaient été la base et l'origine du roman. Mais ici il est nécessaire d'ouvrir une large parenthèse.

Bien des gens se figurent encore, et tout le monde s'est figuré longtemps, que le signe distinctif de ce fameux style gothique, au

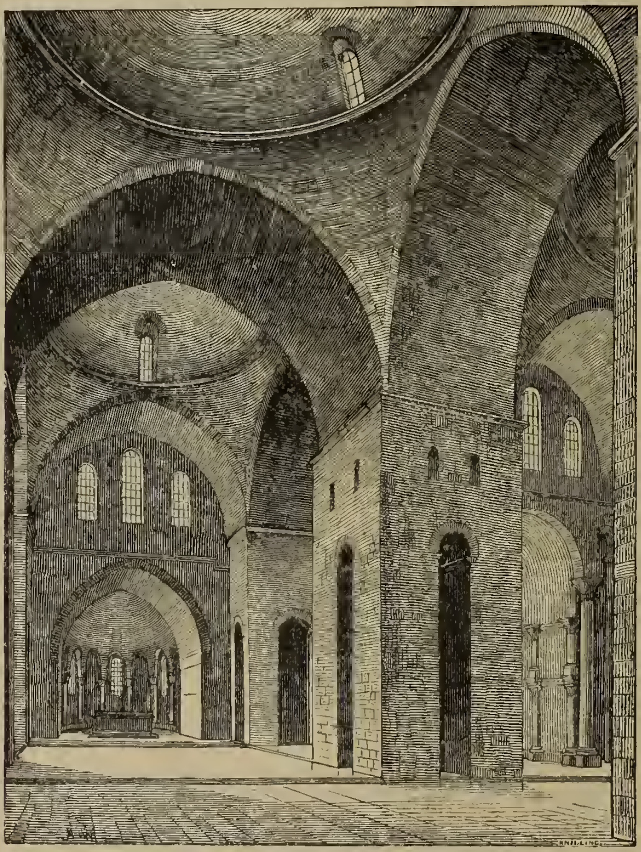


FIG. 6. — SAINT-FRONT DE PÉRIGUEUX.
Autre type d'église romane.

lieu d'être l'arc-boutant, était simplement ce qu'on appelle vulgairement l'*ogive*. Demandez aux dix-neuf vingtièmes des hommes de goût ou même des hommes de l'art s'occupant de l'architecture du moyen âge, à quoi ils reconnaissent une église du treizième ou du quator-

zième siècle ; ils vous répondront : à l'ogive. L'ogive, l'arc ogival, les formes ogivales, toute cette terminologie remplit la bouche des admirateurs comme des détracteurs de nos monuments nationaux. Et qu'entendent-ils par cette expression, l'ogive ? Ils n'entendent pas autre chose que la forme de cintre brisé appliquée spécialement aux ouvertures de l'édifice, en d'autres termes l'arcade ou la fenêtre

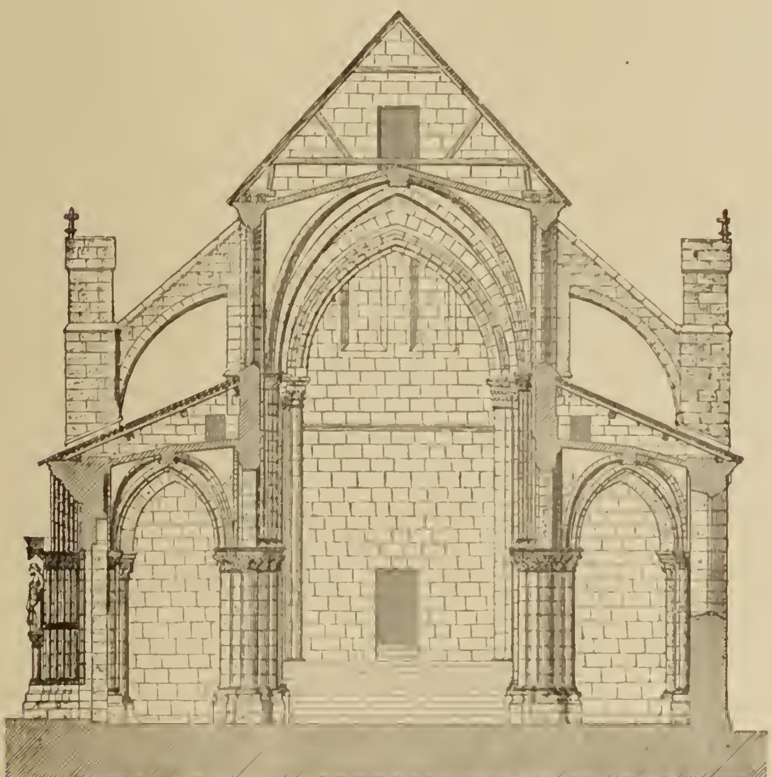


FIG. 7. — COUPE TRANSVERSALE DE L'ÉGLISE SAINT-PIERRE ET SAINT-PAUL, A NEUVILLER. Type d'arc-boutant simple.

pointue. Or, il y a là, sans aucun doute, une de ces méprises de belle venue, engendrées par la négligence, fortifiées par la routine, et qui poussent dans le champ des sciences historiques avec toute l'exubé-

rante vigueur des mauvaises herbes, jusqu'à ce qu'il devienne impossible de les déraciner.

Tout d'abord, l'ogive n'est pas l'ogive; ou, pour parler plus clairement, je dirai, comme le poète, que l'ogive n'est pas ce qu'un vain peuple pense. Nous venons de voir tout à l'heure ce qu'était le système de la *croisée d'ogives*. Les deux arcs placés en diagonale sous la voûte d'arêtes, pour lui apporter un surcroît de solidité, furent appelés naturellement *arcus augivi*, arcs *augifs* ou ogives (comme qui dirait arcs augmentatifs, augmentant la force des supports de la voûte) : leur assemblage, faisant la croix, reçut le nom de croix *augive* ou croisée *d'ogives*. Et là est le sens véritable, le sens unique du terme dont on a tant abusé. La prétendue ogive, ou l'ouverture arrondie et pointue par en haut, ne s'appelait et ne doit s'appeler que l'arc brisé, ou, suivant l'ancien usage, l'arc *tiers-point*. On ne trouve pas dans tout le moyen âge d'autre application de cet adjectif. Vint la Renaissance, qui fit la nuit sur la littérature et les arts des siècles chrétiens, pour rejeter la lumière sur les arts et la littérature de l'antiquité païenne. Au dix-huitième siècle, quelques antiquaires, plus curieux que leurs contemporains ou plus amoureux des gloires de leur patrie, osèrent jeter un furtif coup d'œil sur les édifices gothiques : mais ceux-ci étaient trop en défaveur pour faire l'objet d'une étude sérieuse et attentive. Voilà comment il se fit que les rares amateurs dont je parle, peu versés dans la langue du moyen âge, virent dans la *croisée d'ogives* des anciens textes le mode de percement appliqué aux fenêtres des treizième et quatorzième siècles (des croisées, pour eux, ne pouvaient être autre chose que des fenêtres), et dans l'*arcus augivus* le cintre brisé usité dès la fin de l'époque romane ; et ainsi commença à se propager une interprétation qui n'a aucun fondement rationnel. La langue française avait pourtant déjà

consacré le mot d'*ogive* dans le sens d'arc en croix placé sous la voûte ; le *Dictionnaire de Trévoux* (édition de 1732) ne lui donne pas encore d'autre signification. Au commencement de notre siècle, l'Académie française n'osa pas s'écarter d'abord de cette définition logique et traditionnelle. Mais l'erreur, comme la renommée, vole vite : en 1836, la fausse acception était devenue tellement commune, que la docte assemblée crut devoir faire une concession à l'usage au détriment de la grammaire, et l'édition de son dictionnaire qui parut à cette date donna en même temps les deux sens, le mauvais à côté du bon, l'intrus à côté du légitime.

Les archéologues les plus distingués se sont faits les complices de cet abus de langage ; M. de Caumont lui-même n'a pas peu contribué à le répandre, en prodiguant, dans sa classification des différents styles architectoniques, les expressions d'ogive et d'ogival pour désigner la forme du cintre brisé ; et tout récemment encore, en 1874, M. Mallet, auteur d'un *Cours d'archéologie chrétienne*, arbore à dessein ces mêmes qualifications pour ne pas employer celle de gothique, croyant ainsi remplacer une erreur par une vérité. Cette confusion, devenue générale, a amené de graves inconvénients (car il ne s'agit pas ici d'une simple querelle de mots) : l'étude des textes a offert des difficultés nouvelles aux archéologues, déroutés sur la valeur véritable des termes d'architecture qu'ils rencontraient, soit dans le latin, soit dans le vieux français. L'obscurité n'existera plus pour ceux qui sauront faire la distinction, c'est-à-dire séparer complètement, dans la pensée, l'arc ogive des voûtes d'avec le cintre brisé affecté principalement aux ouvertures de l'édifice gothique, et en un mot ne plus les appeler l'un comme l'autre. Que l'on réserve le nom d'ogive au premier, comme le veulent la raison, la langue et l'antique usage ; qu'on applique au second la

dénomination d'*arc tiers-point*, comme on disait au moyen âge, par opposition à l'arc à deux points, qui est le plein cintre, ou celle d'*arc pointu*, employée par les Anglais, ou simplement celle d'*arc brisé*, en vigueur dans le langage technique de ces derniers siècles (1).

Cette forme d'arc brisé, appelée à tort ogive, a été encore l'objet de plusieurs suppositions erronées, qui ne souffrent guère la discussion. Ainsi, l'on a cru que sa présence dans les monuments annonçait constamment le treizième siècle : elle se rencontre, au contraire, aux grandes ouvertures de la nef dès le commencement du onzième dans certains pays, tandis que dans d'autres contrées le plein cintre se trouve usité jusqu'à la fin du douzième. Elle n'est donc pas le signe distinctif du gothique, comme on le répète tous les jours : le type

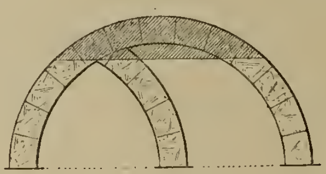


FIG. 8. — FORMATION NATURELLE DE LA PRÉTENDUE OGIVE.

gothique et tous ses perfectionnements sont partis, encore une fois, du principe de l'arc-boutant, qui était un nouveau et le plus puissant moyen d'alléger la voûte.

On a ensuite disserté longuement sur l'origine de la prétendue ogive et sur sa signification symbolique ; on l'a fait venir tour à tour des quatre points cardinaux, et l'invention a été attribuée successivement à tous les peuples constructeurs. Le fait est qu'on a reconnu une forme de cintre brisé dans certains édifices de la Haute-Asie, de la Palestine et des pays arabes ; mais celle-ci se rapproche bien plutôt de l'arc en accolade usité au quinzième siècle que de l'arc brisé

1. V. à ce sujet un article de Quicherat dans la *Revue archéologique*, VII, 65.

du gothique pur. Pourquoi donc s'en aller chercher si loin la patrie



Fig. 9. — Église de Saint-Denis en France, un des plus anciens édifices gothiques.

d'un type architectonique dont l'idée se présentait si naturellement

aux artistes du moyen âge ? Depuis l'avènement du style roman, ils étaient en quête de toutes les combinaisons qui pouvaient favoriser l'élévation et l'élancement de la nef : or, le cintre brisé est, lui aussi, comme la croisée d'ogives, comme l'arc-boutant, un ingénieux moyen d'arriver à ce résultat. Il est évident, en effet, que, dans l'arcade à plein cintre, les pièces qui tendent le plus à tomber et qui exercent le plus de poussée sont celles qui se trouvent placées le plus verticalement au-dessus du vide, c'est-à-dire au sommet de l'arc. Retranchez cette partie supérieure, décapitez l'arcade, et rapprochez les deux côtés qui restent : vous avez un cintre brisé, qui, par conséquent, aura perdu les principaux éléments de faiblesse et offrira une solidité, une résistance beaucoup plus grandes. Que des peuples de l'antiquité aient connu cet artifice, c'est possible ; mais que nos pères aient eu besoin de le leur emprunter et l'aient apporté d'Orient au retour des croisades, rien n'est moins prouvé, rien n'est moins admissible, quand toutes les écoles françaises d'architecture visaient à l'allègement et inventaient dans ce but une foule de systèmes, quand, d'ailleurs, le cintre brisé se rencontre chez nous dès le temps du roi Robert, bien avant le retour des croisés et la multiplication des rapports de l'Orient avec l'Occident. Il y a de ces esprits ainsi faits, qu'ils refusent le mérite de tout art et de toute science aux siècles du moyen âge, au génie de la France chrétienne, et qu'ils éprouvent le besoin de faire remonter aux Grecs, aux Perses, aux Égyptiens, ou plus haut encore, les belles et bonnes idées écloses naturellement sur notre sol. C'est ainsi que, tout dernièrement, M. Dieulafoy, après avoir visité les anciens monuments persans, a voulu rattacher à cette lointaine école les origines de notre architecture nationale, uniquement parce qu'il avait constaté certaines analogies entre les procédés de construction usités de part et d'autre. Mais qui dit analogie ne

dit pas nécessairement filiation, et, pour justifier une pareille théorie, il faudrait des raisons plus probantes que le passage des croisés en Syrie ; il faudrait au moins un fait, une trace quelconque de la transmission directe qu'on prétend établir, et c'est ce qu'il est impossible de produire.

Non, le type de l'église gothique dans son ensemble, ni sa gracieuse forêt d'arceaux brisés, ni la chaîne de tuteurs gigantesques qui l'étaye au dehors, ne sont nullement des produits exotiques qu'il ait fallu naturaliser et acclimater dans notre patrie. Fruit de l'étude et de l'inspiration de ces milliers de clercs artistes qui peuplaient les écoles des monastères, et dont les noms resteront à jamais ignorés, ce type s'est formé et perfectionné peu à peu, au souffle de foi et d'émulation qui animait nos aïeux. L'arc tiers-point n'est pas plus arabe que grec ; le style gothique lui-même ne vient pas plus des Goths que des Allemands ; car le pays qui l'inaugura n'est autre que l'Ile de France, et le premier essai connu en fut fait très probablement à la cathédrale de Laon. La France avait déjà vu s'élever, outre cet édifice, les églises gothiques de Noyon, de Saint-Denis, de Senlis, lorsque le goût de cette architecture pénétra, en 1168, dans la Normandie et sur les domaines du roi d'Angleterre ; il ne gagna les bords du Rhin qu'à la fin du douzième siècle, et le pays des Goths, l'Espagne, qu'au commencement du treizième.

Répétons donc, pendant que nous sommes en train de faire la guerre aux noms, que cette appellation de *gothique* n'est pas plus rationnelle pour l'architecture en vogue aux treizième et quatorzième siècles, que celle d'ogive pour le cintre brisé des portes, des fenêtres ou des arcades. La qualification de *française* lui conviendrait beaucoup mieux, et c'est ainsi, en effet, qu'un grand artiste, Philibert Delorme, proposait de l'appeler au seizième siècle. Le surnom de gothique fut

inventé par les Italiens, qui, ayant reçu la notion de cette architecture par l'intermédiaire d'ouvriers tudesques, étaient autorisés, jusqu'à un certain point, à y voir un produit du génie des Goths. Mais nous, qui n'avons aucune raison pour partager ce préjugé, nous devons rendre à la France ce qui appartient à la France. Soyons fiers de cet art merveilleux, qui a conquis successivement l'Europe tout entière, et ne craignons pas de le nommer bien haut l'art français.

Maintenant que nous savons comment est né ce style national, examinons rapidement ses caractères généraux, en dehors de l'arc-boutant et du cintre brisé, dont nous avons vu le rôle. La plupart d'entre eux ne seront que la conséquence de l'invention du premier et de la généralisation du second. Observons d'abord le plan de l'église.

Ce plan est à peu près le même que dans l'architecture romane ; mais il diffère sensiblement de celui de la basilique primitive. L'ensemble de l'église offre l'image d'une croix latine, dont les bras sont formés par le transept. Ces bras sont très courts, composés d'une ou deux travées seulement. Mais ils présentent cette particularité remarquable et nouvelle, que chacun d'eux se termine par un portail d'une grande richesse, rivalisant d'élégance avec le grand portail de la nef, parfois même flanqué comme ce dernier de deux grosses tours, ainsi qu'on le voit à la cathédrale de Laon. Tous les portails acquièrent, du reste, une grande importance avec le style gothique. Ils forment souvent un porche, c'est-à-dire un véritable vestibule, comme à St-Germain-l'Auxerrois, et ce porche sert même de théâtre à certaines cérémonies spéciales, comme la célébration du mariage. Les fiancés échangeaient là leur serment solennel, et ne s'avançaient dans l'intérieur de l'église que pour entendre la messe, une fois le sacrement reçu. C'est ce que nous fait voir, entre autres, une anecdote historique qui nous a été rapportée par un dominicain

du treizième siècle, Étienne de Bourbon. L'église de Notre-Dame de Dijon avait un porche décoré de fort belles statues, suivant l'usage. Un jour, un riche usurier de la ville, qui se mariait, s'arrêta dessous pour recevoir la bénédiction nuptiale avec son épouse. Mais un autre usurier, un usurier en pierre, qui figurait parmi ces statues, se déta-

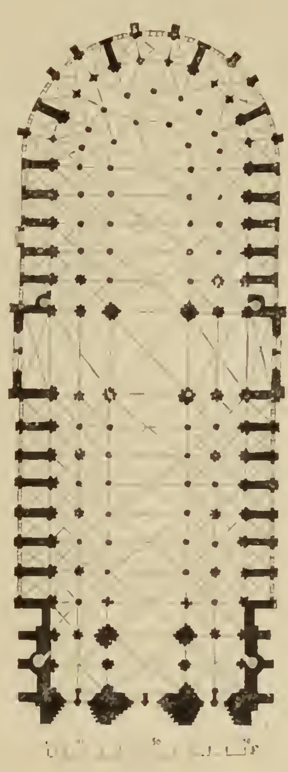


FIG. 10. — NOTRE-DAME DE PARIS,
spécimen de plan gothique.

cha et, tombant sur lui, l'écrasa. Ses confrères, effrayés de ce châtiment providentiel, demandèrent aussitôt que l'on détruisît toutes les autres statues du porche, de peur de subir un jour le même traitement de leur part, et il paraît que cet acte de vandalisme leur fut accordé (1).

1. *Anecdotes historiques tirées d'Étienne de Bourbon*, p. 365.

Revenons à notre plan. Le principal portail, celui de la façade, au bas de l'église, a ordinairement ses deux tours sur le même alignement ; c'est-à-dire que ses tours font partie de l'œuvre, et que le dessous de chacune d'elles forme la première travée du bas-côté correspondant. La nef, que les architectes romans étaient condamnés à faire trop étroite, est redevenue un peu plus large, grâce

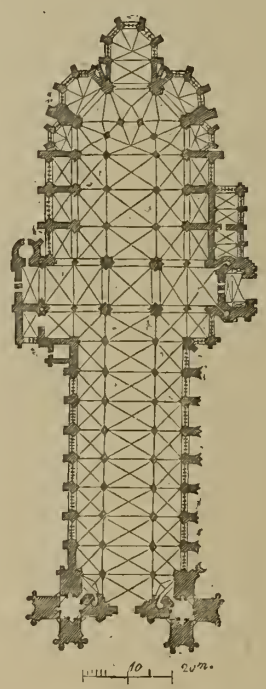


Fig. 11. — Église Saint-Ouen de Rouen.
Plan gothique avec chapelle absidiale.

aux facilités procurées par l'arc-boutant, quoique l'on profite plutôt de ces facilités pour faire monter l'édifice que pour l'élargir. Souvent les bas-côtés sont doubles, et, au lieu de deux nefs collatérales, l'église en a quatre, comme aux cathédrales de Paris et de Bourges : dans ce cas, le second bas-côté ou collatéral extérieur peut être formé à l'aide des espaces vides compris entre les piliers des arcs-boutants,

dont le bas se trouve ainsi englobé dans le mur de clôture du monument. Mais c'est le chœur et l'abside qui offrent les plus grands changements. Le chœur, depuis l'époque romane, est reporté au-delà du transept ; seulement, au lieu de se composer de trois ou quatre travées au plus, comme dans les églises romanes, il en a souvent six, huit, ou même dix. Il devient la continuation de la nef, et les

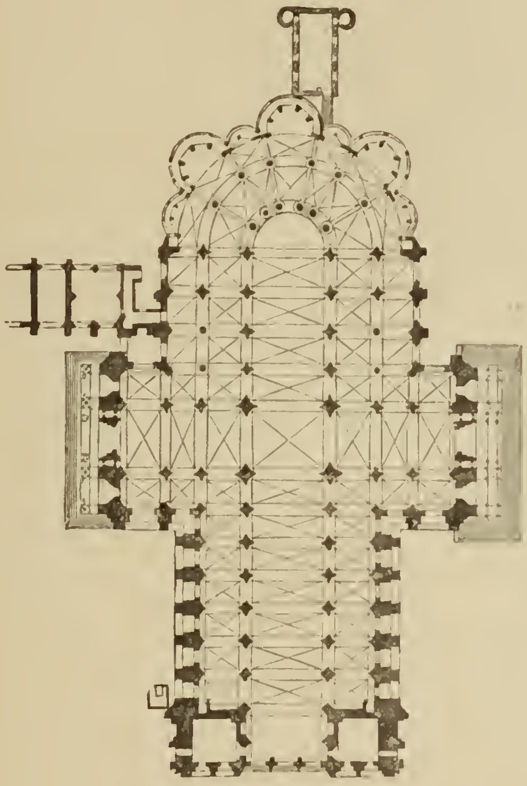


FIG 12. — CATHÉDRALE DE CHARTRES.
Spécimen de plan gothique avec sept chapelles absidiales.

collatéraux se prolongent, de leur côté, tout autour du chœur. L'abside n'est plus fermée par une ligne semi-circulaire, ou, du moins, cette ligne semi-circulaire est interrompue de deux en deux travées par un autre demi-cercle, plus petit, ou par un pentagone,

destiné à former une chapelle. Ces chapelles absidiales sont toujours en nombre impair, trois, cinq ou sept ; celle du milieu est parfois un peu plus grande que les autres, et, d'ordinaire, elle est dédiée à la Sainte Vierge. Ce n'est que plus tard que les petites chapelles se multiplieront, et qu'on en établira une en regard de chaque travée,

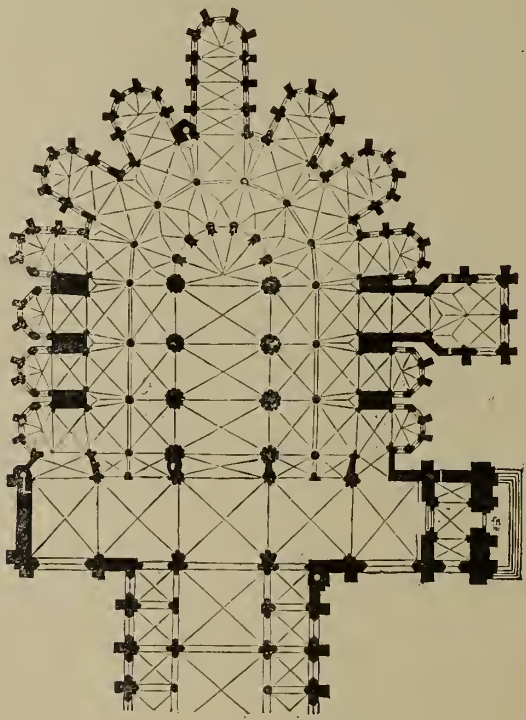


FIG. 13. — CATHÉDRALE DU MANS.
Abside entourée de chapelles et de bas-côtés doubles.

non seulement autour du chœur, mais tout le long des bas-côtés de la nef.

Voilà, dans son ensemble, le plan de l'église gothique. Dans les petites localités, dans les campagnes, ce plan a été souvent amoindri ou modifié, car les architectes du temps ont su se plier à toutes les exigences. Mais, pour les grandes églises, et surtout pour les cathédrales, ils se sont peu écartés de ce type grandiose et harmonieux.

Ils l'ont suivi notamment, à de légères variantes près, dans la splendide construction de Notre-Dame de Chartres. Ce monument, com-



FIG. 14. — CATHÉDRALE D'AMIENS.
Coupe transversale : arcades, *triforium*, *clerestory*.

mencé en 1194 et à peu près terminé en 1240, peut nous donner une idée juste et détaillée de la distribution de l'église du treizième siècle. Seulement il présente une singularité, qui se reproduit, au

reste, dans la cathédrale du Mans : c'est que les bas-côtés sont doubles autour du chœur, tandis qu'ils sont simples dans la nef. Nous sommes loin du plan sec et froid de la basilique païenne ; et cependant nous reconnaissons encore dans l'édifice chrétien, arrivé à l'épanouissement de sa splendeur, le principe de la disposition antique, dont les architectes français n'ont pas voulu se séparer, parce qu'il avait été adopté par les premiers siècles de l'Église et qu'il était entré dans la tradition catholique. Les traits principaux de l'enfant se retrouvent dans les traits de l'adulte, la chrysalide se retrouve dans le papillon ; la filiation est évidente.

Mais, dans l'élévation, la métamorphose est plus éclatante. Au lieu d'une simple rangée de colonnes surmontées d'un plafond, nous avons dans la nef trois étages : un rez-de-chaussée, formé par des piliers aux nervures multiples, qui vont se perdre dans la voûte, et par de grandes arcades à cintre brisé ; un premier étage, composé du *triforium*, galerie à arcades triples, plus ou moins étroite, obscure d'abord, mais où vont bientôt pénétrer en vainqueurs le soleil et la lumière irrisée des vitraux ; puis un second étage, appelé par les Anglais *clerestory*, d'où la pierre est de plus en plus chassée pour faire place aux grandes fenêtres qui encadreront le temple tout entier d'une sorte de tapisserie translucide sans interruption. Enfin, pour couronner le tout, nous avons cette voûte de pierre, dont les membrures semblent une forêt de roseaux courbés par un souffle mystérieux au-dessus de la tête des fidèles, et s'inclinent comme eux devant le Seigneur. Dans cet ensemble respire une souveraine harmonie, car toutes les parties de l'édifice suivent les mêmes courbes et reproduisent, avec les mêmes combinaisons variées à l'infini, le rayon du compas.

On a reproché à ce style de violer les lois de la proportion, si

bien observées par les Grecs. Je trouve qu'il obéit aux lois d'une proportion différente, voilà tout. Il poursuit un idéal opposé : il vise à produire une impression toute sublime, au lieu d'une impression gracieuse. Et qui pourrait nier qu'il la produise en effet ? Si j'entre dans un temple grec, si je pénètre dans l'église de la Madeleine de Paris, mon cœur reste froid. La ligne horizontale domine partout ; elle semble vouloir borner à la terre le domaine de mes yeux et de ma pensée ; elle m'écrase, elle m'étouffe. Peu m'importe, si je suis venu pour prier, que les différents membres de l'édifice, que les portiques soient mesurés sur les justes proportions du corps humain. Les Athéniens ne voyaient que cela ; les chrétiens veulent autre chose. Mais, si j'entre à Notre-Dame ou à Saint-Eustache, immédiatement je suis saisi, c'est le mot propre. Les piliers, s'élançant par gerbes touffues à des hauteurs presque vertigineuses, entraînent de force mon esprit vers les régions célestes. L'immensité du vaisseau élève mon âme à Dieu. En même temps, le reflet discret des verrières, le jour voilé des galeries profondes me prédisposent au recueillement. La forme même de l'édifice me touche et m'instruit. Les trois étages, les trois nefs me parlent de la Très-Sainte Trinité. Le chevet, parfois incliné légèrement vers la droite, comme la tête du Sauveur sur la croix, me rappelle cette grande scène du Calvaire, qui doit être toujours présente à la mémoire des fidèles. L'église entière reproduit l'image de la croix. Cent autres allégories pieuses créent tout autour de moi une atmosphère profondément chrétienne, mystique, surnaturelle, dont je dois subir malgré moi l'influence. Non, il n'est pas possible de vivre là comme on vit ailleurs, et de ne pas se sentir transporté dans un autre monde.

L'église gothique a donc à la fois des caractères matériels et une signification morale. Les artistes qui l'ont élevée n'ont pas pensé

uniquement au bon effet, à la solidité, à l'élégance : ils ont voulu enseigner ; ils ont prêché à leur façon. Le symbolisme de l'architecture du moyen âge n'est pas une invention ; il existe réellement, et l'on peut trouver plus d'une de ses règles formulée dans les auteurs du temps, par exemple dans Guillaume Durant (1). Peut-être fut-il poussé quelquefois trop loin ; la subtilité est toujours l'écueil du symbolisme. Peut-être aussi quelques interprétateurs ont-ils exagéré à leur tour ; peut-être ont-ils voulu voir des symboles là où il n'y avait qu'une nécessité de construction ou une fantaisie du goût. Néanmoins le principe du symbolisme, son application, sa grandeur, son utilité, sont des faits incontestables. On ne peut nier, par exemple, que l'idée-mère de l'architecture française, la surélévation de la voûte et de la nef, renferme une aspiration vers le ciel, qu'elle réponde à un objectif moral volontairement poursuivi. Viollet-le-Duc a prétendu le contraire. Ce n'est point, dit-il, pour se rapprocher de Dieu ni pour élever l'âme à Dieu que les architectes portèrent la nef à de telles hauteurs : c'est uniquement pour avoir du jour. Sans doute, et je crois l'avoir montré, cette élévation fut obtenue au moyen d'artifices matériels; sans doute elle répondait à des besoins de différente nature. Mais l'obstination constante avec laquelle les artistes romans, puis les artistes français la recherchèrent, même après qu'ils furent parvenus à répandre des flots de lumière dans l'église, ne prouve-t-elle pas qu'ils la pourchassaient pour elle-même, qu'ils en faisaient un idéal ? Voici un argument péremptoire. Lorsqu'ils eurent trouvé l'arc-boutant, cet instrument magique qui leur permettait d'exécuter à l'intérieur tous les tours de force imaginables, dans quel sens dirigèrent-ils la force immense qu'il leur procurait ? Ils pouvaient en profiter pour revenir aux proportions anti-

1. *Rationale divinorum officiorum.*

ques, pour rendre à la largeur de l'édifice tout ce que l'art roman lui avait fait perdre, et cesser de s'étendre dans le sens vertical. Au lieu de cela, que font-ils ? Ils élargissent à peine le vaisseau, pour donner un peu plus de place aux fidèles, et d'un seul bond ils s'élancent à des hauteurs que l'imagination seule avait pu atteindre jusque-là. Les cathédrales de Cologne et de Beauvais, par exemple, semblent construites par de nouveaux Titans qui auraient juré d'escalader le ciel. Donc, la surélévation était bien un principe, et les conséquences résultant de ce principe, et pour les yeux et pour l'âme, ont été prévues, ont été voulues. D'ailleurs, les tours, les clochers, toutes ces audacieuses jetées verticales qui paraissent, elles aussi, vouloir monter jusqu'à Dieu, répondaient-elles à une nécessité de construction ? Où est la raison matérielle qui les aurait fait bâtir et porter jusqu'aux nues ?

Non ; il est bon, sans doute, d'expliquer scientifiquement, et au point de vue du maçon, la formation de notre grande architecture nationale ; mais il ne faut pas se borner là, il ne faut pas se renfermer ni renfermer nos pères dans le cercle étroit des préoccupations terrestres. Il faut lire sur les pierres de nos cathédrales ce qu'ils y ont réellement écrit : Nous sommes des matériaux assemblés par la chaux et le ciment ; mais nous sommes aussi, nous sommes surtout un monument conçu et exécuté par le génie de la foi, sous le souffle de la ferveur et de l'enthousiasme. Nous sommes l'image effacée de la basilique des anciens Romains ; mais, ce type primitif, le christianisme s'en est emparé pour le transfigurer, de même qu'il s'est emparé de la méthode d'Aristote pour produire la *Somme*, et il en a fait la merveille que vous voyez. Aucune autre puissance que la sienne n'était capable d'accomplir une œuvre pareille. Il a fallu plus qu'une intention réfléchie, il a fallu l'inspiration que lui seul peut

donner, pour faire parler à la pierre un langage sublime, pour lui faire prêcher le détachement de la terre et l'élan vers le ciel, enfin pour la courber dans une muette et perpétuelle prière, comme ces anciens ascètes, vrais piliers du sanctuaire, eux aussi, que le jour et la nuit retrouvaient tour à tour dans la même posture, prosternés, abîmés dans la contemplation de l'infini...

CHAPITRE DEUXIÈME.

L'ÉGLISE GOTHIQUE ET SES VARIÉTÉS.

Fixité des styles de chaque période au moyen-âge. — Classification des différents genres de l'architecture gothique. — Gothique primitif : ses caractères et ses monuments principaux. — Gothique lancéolé, premier genre propre au treizième siècle. — Modifications qu'il apporte à l'extérieur : forme particulière d'arc brisé ; arcs-boutants doubles. — A l'intérieur : perfectionnement de la croisée d'ogives ; claire-voie ; pilier à colonnettes. — Élévation croissante du vaisseau. — Monuments du style lancéolé. — Gothique rayonnant, genre du treizième siècle par excellence. — Ses caractères à l'extérieur: arcs-boutants quadruples; chapelles absidiales; clochers, portails, façade. — A l'intérieur : piliers formés de faisceaux de colonnettes ; agrandissement de la fenêtre ; remplage, rosaces, éléments rayonnants. — Notre-Dame de Paris, type des différents genres gothiques ; son fondateur ; sa galerie de statues ; son éloge par un contemporain. — Les architectes ; obscurité de la plupart. — Décadence du gothique ; style flamboyant. — Arrêt produit par la Réforme.

Nous venons de voir comment l'architecture prétendue gothique, prétendue ogivale, c'est-à-dire l'architecture française par excellence, qui parvint à son apogée au siècle de saint Louis, était née au siècle précédent, quelle fut la cause déterminante de son éclosion, et à quels caractères généraux on peut la reconnaître. L'emploi systématisé de l'arc-boutant fut la source directe et matérielle d'un genre qui devait durer près de cinq cents ans. Mais ce genre ne se maintint pas aussi longtemps sans subir de modifications, sans se développer, sans se perfectionner, enfin sans déchoir. De là des subdivisions, de là des sous-genres, que les archéologues se sont souvent préoccupés de déterminer exactement, sans y réussir

tout à fait, car la variété infinie des types à classer et le mélange fréquent de ces types dans un même monument créeront toujours de graves difficultés aux auteurs de systèmes absolus. Il faut donc se garder, en pareille matière, de viser à un ordre parfait, à un classement rigoureux : il faut s'en tenir aux grandes lignes, et chercher simplement à établir de grandes catégories, soit par régions, soit par époques.

Mais la classification par régions, essayée bien des fois, est extrêmement délicate et peut facilement entraîner à des distinctions arbitraires. Les architectes français ayant voyagé, ayant porté d'un diocèse à un autre, d'un royaume à un autre, leur méthode et leurs procédés, ces procédés peuvent se retrouver à la fois dans des contrées assez opposées pour rendre un pareil classement confus et trompeur. Au contraire, les différences qui se présentent d'une époque à une autre sont fixes et générales, parce qu'elles sont rationnelles. Tel artiste a trouvé une nouvelle idée, a trouvé un moyen inédit d'ajouter à la solidité, à l'élévation, à l'élégance de l'édifice : immédiatement cette innovation, reconnue avantageuse et nécessaire, sera adoptée et reproduite de proche, en proche jusqu'à ce qu'elle soit détrônée par une autre meilleure ou jugée telle. Ce n'est jamais le caprice qui a guidé les architectes du moyen âge : c'est toujours une raison matérielle ou un motif de l'ordre spirituel, et, dans bien des cas, l'un et l'autre à la fois.

On ne doit donc pas s'arrêter au raisonnement spécieux que me faisait un jour quelqu'un qui prenait sans doute les archéologues pour des gens naïfs, et qui appartenait plutôt lui-même à cette catégorie : « Mais, me disait-il, qui a pu empêcher un artiste du quinzième siècle, par exemple, de construire un monument dans le goût du treizième? Qui a pu empêcher un éclectique de mélanger ensemble



CATHÉDRALE DE REIMS

Dessin de Thérond, d'après une photographie de M. Hautecœur.

les styles de trois ou quatre époques différentes, et même d'y ajouter son style particulier à lui ? Ne voyons-nous pas les choses se passer

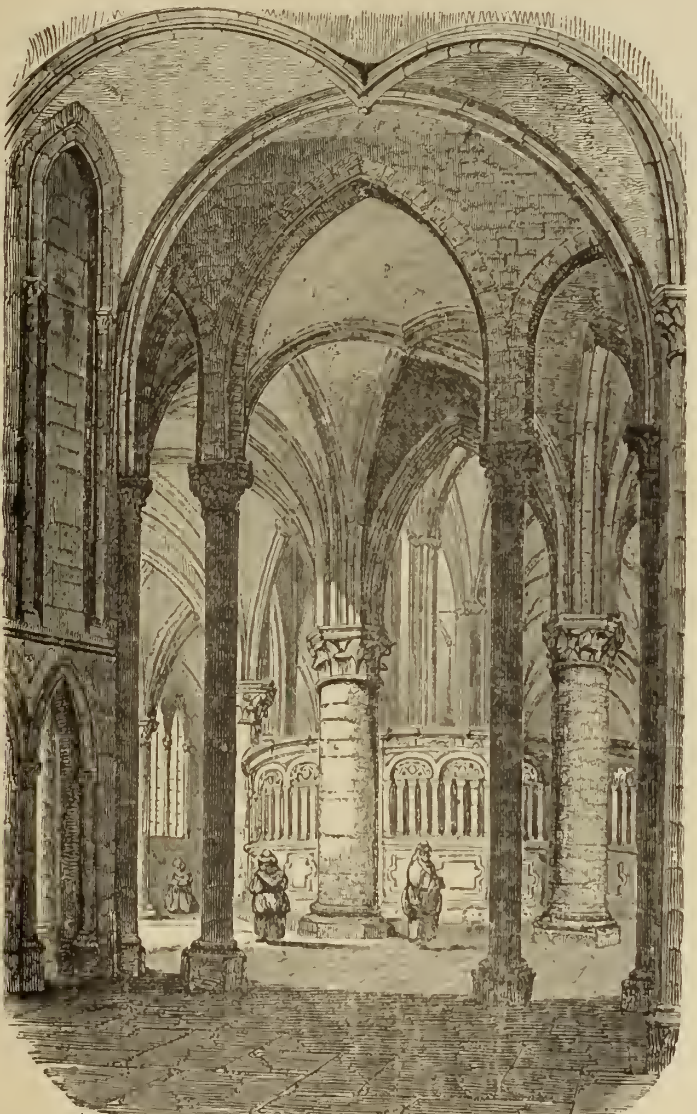


FIG. 15. — SAINT-REMI DE REIMS.
Spécimen de la croisée d'ogives et de la colonne du gothique primitif.

de la sorte aujourd'hui ? » Oui, aujourd'hui, dans un siècle où l'art

ne vit plus que d'imitation et d'érudition, où, ne pouvant plus voler de ses propes ailes, il s'attache au dos des ailes postiches empruntées aux génies d'autrefois ; mais au moyen âge, jamais. C'est le temps de la stabilité (je ne dis pas de l'immobilité, car ses artistes sont toujours en quête de perfectionnements) ; c'est le temps du raisonnement appliqué, avec la foi, à l'art de bâtir, comme à la théologie, comme à la philosophie. Est-ce par fantaisie que l'auteur de cette cathédrale a inauguré la mode de garnir d'un remplage élégant, c'est-à-dire de bras ou de rayons en pierre, l'intérieur des fenêtres et des rosaces ? Non, c'est parce que l'agrandissement considérable de ces ouvertures rendait nécessaires un certain nombre de soutiens ou de tuteurs, qui seront ainsi dissimulés sous l'apparence d'un ornement. Est-ce une affaire de goût que la forêt de nervures qui s'élève de la base de chaque pilier jusqu'à la voûte ? Non, chacune de ces nervures va chercher là-haut un arc correspondant pour l'étayer et amener jusqu'au sol la fraction de poussée qu'il supporte. Tout se tient, tout a sa raison d'être dans cet art admirable, même les décorations en apparence superflues. Il est essentiellement logique, essentiellement utilitaire. Comme l'a dit Émeric David dans sa notice sur Pierre de Montereau, l'architecte de la Sainte-Chapelle : « L'architecture des églises françaises des treizième, quatorzième et quinzième siècles fut une véritable création, grande, audacieuse, *profondément calculée*, et dont aucun peuple, aucun temps n'avait offert d'exemple (1). » Voilà pourquoi l'archéologue n'a pas à craindre de sentir le terrain se dérober sous ses pas, lorsqu'il établit une classification chronologique des monuments du moyen âge ; voilà pourquoi il ne risque point de prendre une église du temps de Charles VII pour une église du temps de Philippe-

1. *Hist. littér. de la France*, XIX, 71.

Auguste, s'il possède et s'il applique les règles de sa science ; voilà pourquoi, enfin, nous pouvons reconnaître dans le règne du style prétendu gothique plusieurs périodes, plusieurs sous-genres parfaitement distincts.

Cette division a été faite jusqu'ici de plusieurs manières ; mais cette diversité provient moins de l'incertitude des bases que d'une connaissance incomplète de la question, ou bien de l'influence de la routine. Je n'ai point à discuter ici les systèmes. Je me contenterai d'adopter celui du maître le plus compétent, c'est-à-dire de Jules Quicherat, dont les idées et les découvertes, trop peu connues encore, auraient déjà renouvelé la face de la science s'il avait pu, avant de mourir, les livrer au public sous forme de livre. (1)

L'arc-boutant ayant apparu, avec ses premières conséquences, dès les premières années du règne de Louis le Gros, dans la région comprise entre la Seine et l'Aisne, on peut placer à ce moment (en 1110 environ) le point de départ de la première période de l'architecture dite gothique. Cette première période va jusque vers 1190 : c'est celle du gothique *primitif*. Le gothique du second âge, qu'on peut désigner par l'épithète de *lancéolé*, dure depuis 1190 jusqu'en 1240 (toutes ces dates sont approximatives, bien entendu). A cette époque s'établit un nouveau genre, le plus brillant de tous, connu sous le nom de gothique *rayonnant*, qui se maintient, en raison de ses grands avantages, jusqu'en 1370, près d'un siècle et demi. Enfin vient le gothique *flamboyant*, qui, par l'excès des qualités du style précédent, amène la décadence de l'art national et s'éteint avec la Renaissance.

Voilà les quatre grands types de cette architecture. Signalons très

1. Quelques articles de Quicherat ont été seulement réunis en volumes par les soins de deux ou trois de ses disciples sous le titre de *Mélanges d'archéologie et d'histoire*.

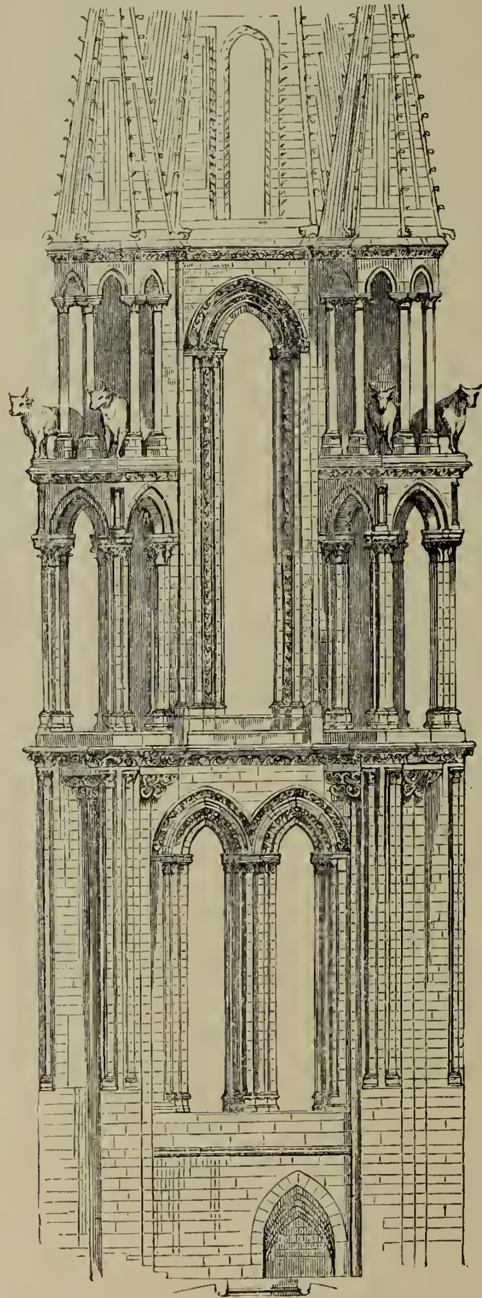


FIG. 16. — TOUR DE LA CATHÉDRALE DE LAON.
Spécimen des arcades extérieures du gothique primitif.

sommairement les caractères distincts de chacun d'eux, et les principaux monuments qui les représentent.

Le gothique primitif a pour caractères généraux l'emploi systématique de ces arcs diagonaux de la voûte, qui ont seuls, comme nous l'avons vu, le droit de s'appeler *croisée augive* ou croisée d'ogives (ils étaient employés déjà dans le roman, mais concurremment avec d'autres artifices, tandis qu'ils deviennent, dans le gothique primitif, l'unique système de voûte en usage), et chacune de ces croisées d'ogives embrasse la plupart du temps deux travées au lieu d'une ; puis le retour à la colonne antique, au lieu du pilier roman, pour les deux grands ordres de la nef ; puis la généralisation du cintre brisé dans les arcades du rez-de-chaussée, quelquefois dans celles du *triforium*, ainsi que dans celles des tours ou des clochers, plus étroites et plus allongées, mais pas encore dans les fenêtres supérieures de la nef. Toutes les baies sont agrandies et tous les supports sont rétrécis : l'intérieur de l'église est déjà plus large et plus aéré ; rien qu'à le voir, on devine que l'édifice a quelque part des points d'appui mystérieux, permettant de se jouer en apparence des lois de la pesanteur. Ces points d'appui, les arcs-boutants, correspondent par dehors à la naissance des arcs de la voûte ; ils sont eux-mêmes soutenus par un gros pilier boutant, ou plutôt *butant*, amorti en talus, de sorte qu'ils servent de canal de jonction entre ce pilier et le mur de la nef, et en même temps ils supportent une autre espèce de canal, destiné à faire écouler les eaux de la toiture par des gargouilles. Les premiers essais connus de ce système eurent lieu à la cathédrale de Laon vers 1114, à celle de Noyon en 1131, puis à l'église de l'abbaye de Saint-Denis en 1133. Ce n'est donc pas cette église de Saint-Denis qui vit la naissance de la nouvelle architecture, comme l'avancent Viollet-le-Duc et après lui

M. Wallon (1) : lorsqu'elle fut bâtie, il y avait déjà une vingtaine d'années que la métamorphose avait commencé. A ce premier genre du gothique appartiennent encore la cathédrale de Senlis, la grande église de Saint-Leu, dans la vallée de l'Oise, le chœur de Saint-Germain-des-Prés et celui de Notre-Dame de Paris, la cathédrale de Lisieux et celle de Sens. Voilà donc déjà le gothique sorti de son pays d'origine et partant à la conquête du monde. Il sort même, dès cette période, des frontières de France ; car l'architecte de la

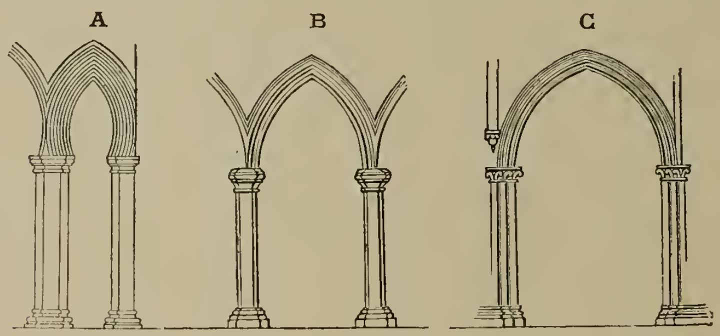


Fig. 17. — Types d'arcs brisés, improprement appelés ogives.

A. Arc lancéolé. B. Arc à trois points. C. Arc à quatre points.

cathédrale de Sens, nommé Guillaume, fut appelé en Angleterre pour réédifier celle de Cantorbéry, brûlée en 1174 : la renommée des artistes français de la nouvelle école avait donc déjà passé la mer.

Vers 1190, comme je le disais, apparaît le gothique lancéolé, qui régnera pendant une cinquantaine d'années. On l'a surnommé ainsi parce que les arcs brisés qu'il emploie pour les percements se rapprochent souvent de la forme d'une lancette, c'est-à-dire que la courbure de ces arcs brisés se prolonge quelque peu au-dessous de la ligne de leur centre ; par conséquent, l'arcade se rétrécit légèrement par le bas, comme dans les constructions mauresques, et contrairement aux arcs à trois ou à quatre points usités plus tard, qui vont

1. *Saint Louis et son temps*, II, 283.

en s'élargissant jusqu'au bout. Cette dénomination peut être conservée, car, s'il y a un inconvénient à qualifier l'architecture française tout entière d'un nom emprunté à la forme des cintres, il n'y en a point à distinguer les sous-genres de cette architecture par une épithète tirée du même ordre d'idées ; en effet, ces sous-genres ne diffèrent pas entre eux dans les parties essentielles de la construction, mais seulement dans les détails. Toutefois l'arc lancéolé ne constitue pas la principale modification apportée par les architectes de cette période. La part de perfectionnement, la part de progrès qui leur revient porte sur d'autres points. D'abord, ils ont doublé le plus souvent l'arc-boutant, pour en tirer une nouvelle force et s'élancer plus haut dans les airs ; c'est-à-dire que, contre un même pilier butant, ils ont établi deux arcs superposés, allant en quelque sorte pomper à deux hauteurs différentes la poussée des murs et des voûtes. En même temps, ces piliers et ces arcs reçoivent une décoration, des colonnettes, des clochetons, des pyramidions, des crochets ; les gargouilles elles-mêmes sont sculptées en forme d'animaux ou de têtes humaines. En un mot, l'ornement tend à envahir tout ce qui n'était d'abord qu'une nécessité de construction. Néanmoins, ce sera là l'écueil du gothique : jamais il ne pourra dissimuler suffisamment ces énormes béquilles dont il a entouré le vaisseau de l'église ; ils les ornera, il les mettra en harmonie avec le style de l'édifice, mais il ne pourra les empêcher de masquer en partie le monument lui-même. Les artistes du moyen âge se résignaient du reste à sacrifier le dehors au dedans. Certes, ils ont exécuté des merveilles à l'extérieur ; mais leur premier souci était pour l'intérieur. Ils concevaient l'église comme la femme mystique de l'Écriture : *Omnis pulchritudo ejus ab intus.* Ils plaçaient la beauté idéale, formée de la réunion de tous les arts, dans l'enceinte

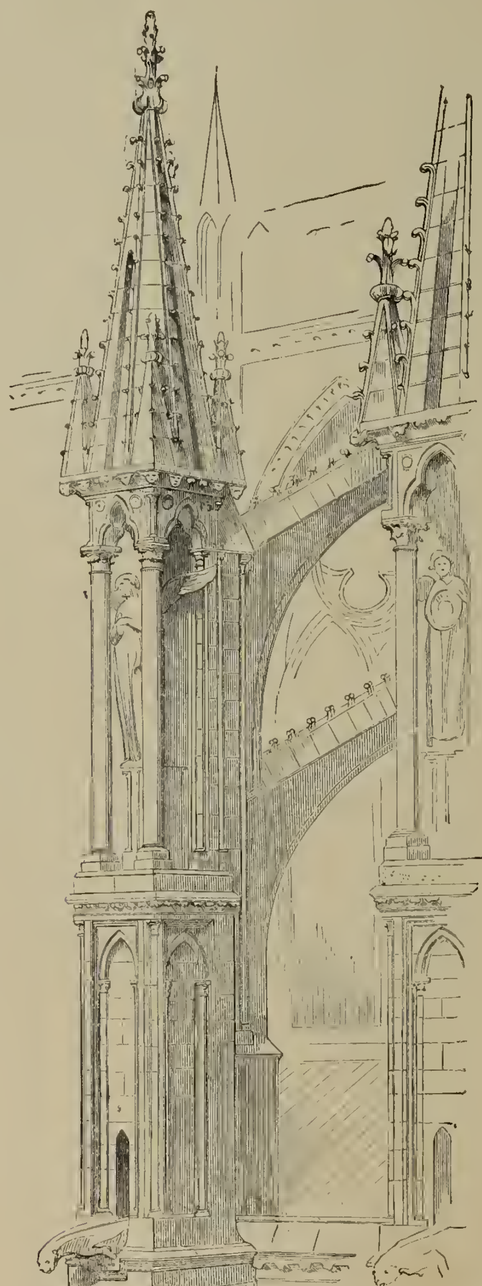


Fig. 18. — Pinacle de la cathédrale de Reims.
Arc-boutant double, appuyé sur pilier butant à colonnettes et clochetons.

du temple, et ils mettaient en dehors des figures de monstres, pour signifier, sans doute, qu'il n'y avait hors de l'Église catholique que laideur et barbarie.

Au dedans de l'édifice, plusieurs défauts du gothique primitif sont corrigés par l'architecture lancéolée mise à la mode sous Philippe-Auguste. D'abord, la grande croisée d'ogives, embrassant deux travées, et traversée conséquemment par un arc-doubleau dans son milieu, faisait un effet disgracieux ; elle occasionnait une certaine confusion dans les membrures de la voûte, et masquait une partie des fenêtres supérieures. Le nouveau style abandonne ce système et consacre une croisée d'ogives à chaque travée ; puis il fait partir toutes les membrures de la voûte d'une seule et même pierre, située à la naissance des arcades. De cette manière, la courbure et la direction de chacune d'elles se trouve préparée d'avance, et toutes les parties de la voûte prennent une régularité géométrique.

Ensuite, pour agrandir les fenêtres de l'étage supérieur, qui étaient trop petites, et les mettre en proportion avec les arcades du bas, on supprime le *triforium*, c'est-à-dire la galerie du premier étage, ou du moins on le réduit aux dimensions d'une claire-voie étroite et basse. Ce n'est plus une tribune comme auparavant ; c'est un simple petit couloir, et toute la place conquise par là est attribuée à la grande verrière, qui descend ainsi bien au-dessous des chapiteaux de la colonnade de la nef, contrairement à ce qui avait lieu auparavant. En même temps, l'amour de la régularité et de l'harmonie fait modifier cette colonnade elle-même : les arcs de la voûte reposant sur le chapiteau sont continués sous forme de colonnettes jusqu'à la base de la colonne ; chaque colonne apparaît alors comme flanquée de cinq petites colonnettes, ou de huit, si l'on en considère tout le tour, y compris la face donnant à l'opposé de la nef, sur le

bas-côté. C'est un acheminement vers le pilier formé uniquement d'un faisceau de moulures, auquel on arrivera plus tard. Enfin, une der-



FIG. 19. — PLAN D'UN PILIER DU STYLE GOTHIQUE LANCÉOLÉ.

nière innovation caractéristique de cette période, c'est ce qu'on nomme le *remplage*. Les fenêtres, étant devenues dès lors trop

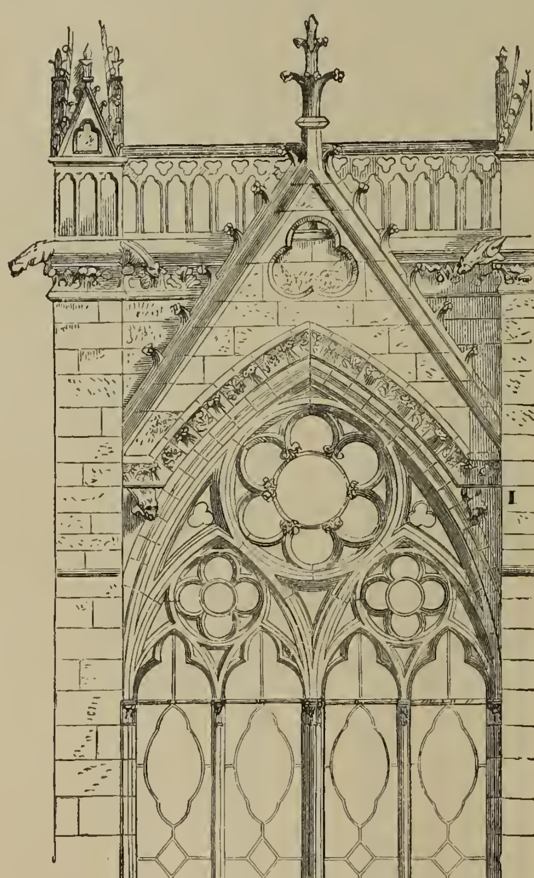


FIG. 20. — FENÊTRE DE LA SAINTE-CHAPELLE DE PARIS.
Remplage : arceaux et *oculi*.

grandes pour se passer de soutiens, sont consolidées dans le milieu

de leur ouverture par des arceaux et des *oculi* ou rosaces, offrant en germe le système de découpures et de dentelures de pierre qui bientôt deviendra un des caractères les plus brillants de l'architecture française.

Somme toute, ce gothique lancéolé, ce perfectionnement de la donnée primitive, se traduit par un nouvel et puissant effort dans le sens de l'exhaussement de l'édifice et de ses différentes parties. Les arcades sont plus hautes ; la nef surtout commence à atteindre une élévation surprenante. La hauteur ordinaire des églises, qui était, sous Louis VII, de 25 à 28 mètres, arrive, sous Philippe-Auguste, à 35 ou 40 mètres, et même à 43, comme à Beauvais. Aussi voit-on plusieurs de ces constructions gigantesques menacer ruine de bonne heure, et les architectes obligés d'introduire des étais intermédiaires au milieu de toutes les baies. Les procédés les plus heureux ne sont pas encore trouvés ; l'art français a encore un pas à franchir ; mais déjà son idéal s'affirme clairement par le caractère de plus en plus aérien donné à la demeure de la Divinité. Cette légèreté, cette surélévation est si bien le rêve poursuivi par les contemporains, que non seulement ils construisent dans le nouveau style une quantité de monuments, la cathédrale de Chartres de 1194 à 1240, celle de Bourges vers 1200, celle de Troyes en 1208, celle de Reims en 1211 (cette dernière, regardée par quelques-uns comme le chef-d'œuvre du genre lancéolé, offre même une élévation exagérée), celle de Soissons en 1212, celle d'Auxerre en 1216, le chœur du Mans en 1217, mais qu'ils vont jusqu'à démolir des églises déjà terminées pour les refaire suivant le type adopté : les cathédrales d'Amiens et de Beauvais furent ainsi rebâties en 1221 et 1225.

Nous arrivons à ce que l'on peut regarder comme la perfection du genre, à ce qu'on a appelé le gothique rayonnant. Cette variété

d'architecture, inaugurée dans la première partie du règne de saint Louis, vers 1240, constitue particulièrement l'art du treizième siècle ; c'est surtout celle-là qui a couvert le sol français d'une foule de constructions élégantes et qui a fait école à l'étranger. L'église avait été

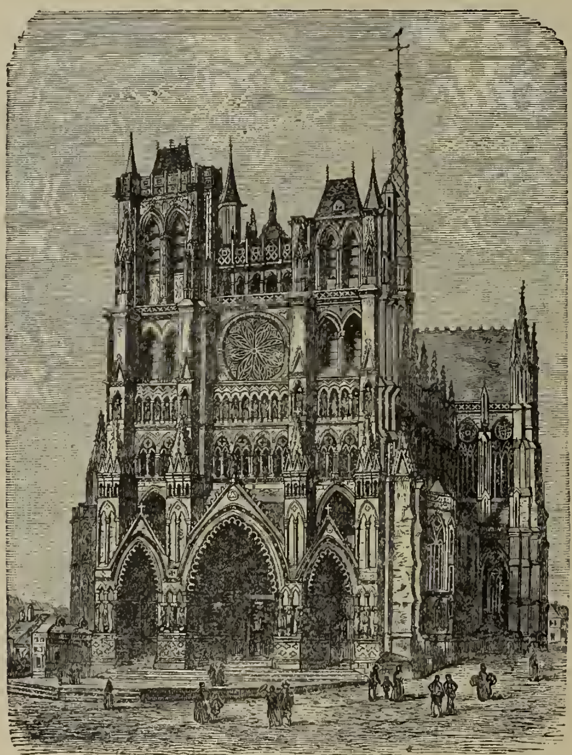


Fig. 21. — Cathédrale d'Amiens, rebâtie partiellement en gothique lancéolé.

jusque-là une combinaison de pleins et de vides; elle devient alors un simple assemblage d'espaces vides, à peine encadrés dans une mince carcasse solide. Plus de clôtures de pierre, plus de murs ; on arrive au dernier terme de l'immatériel et du diaphane. Ce n'est plus un corps, c'est une âme toute prête à s'envoler au ciel.

Comment réalise-t-on ce tour de force ? On le réalise en augmentant encore la puissance des piliers butants et des arcs-boutants, qui sont toujours la clef du système, et en rejetant du dedans au dehors

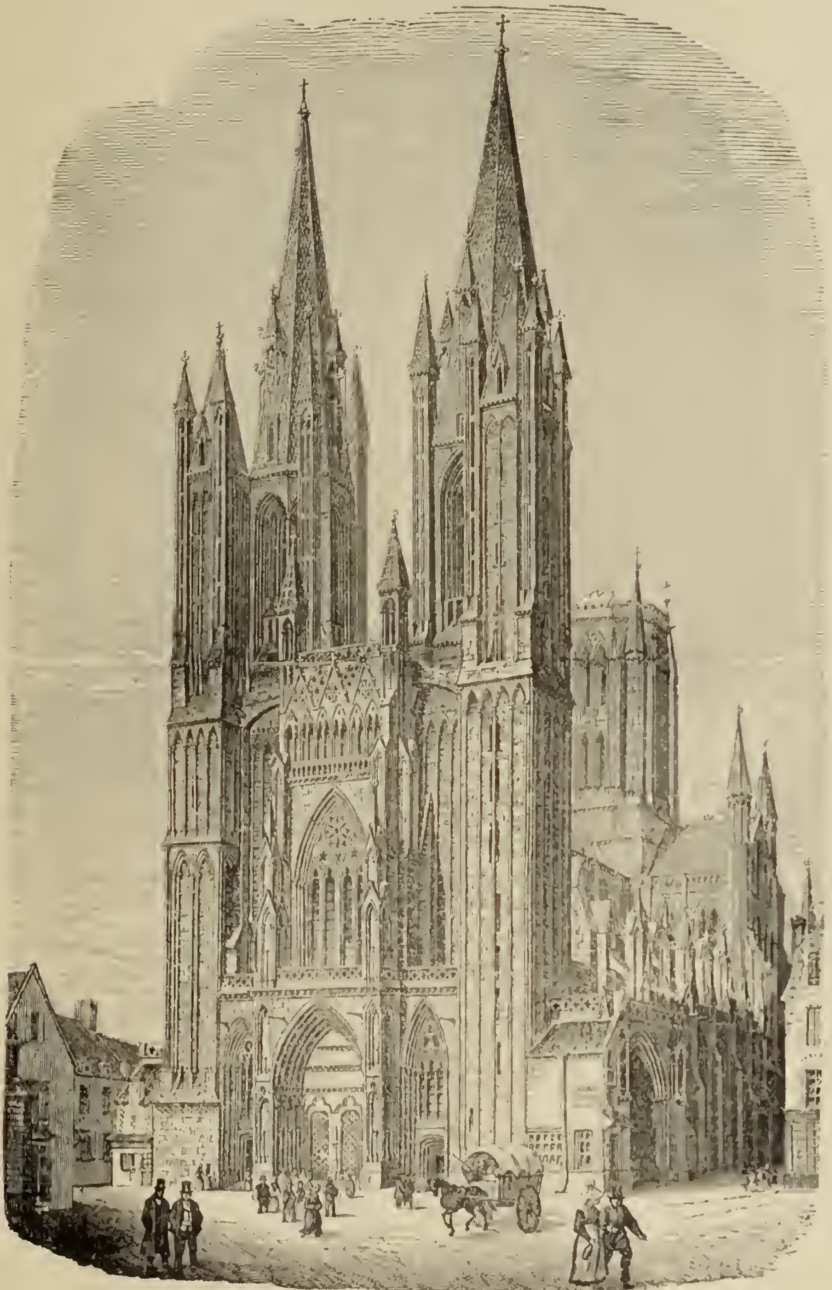


FIG. 22. — CATHÉDRALE DE COUTANCES.
Arcs-boutants dissimulés dans la construction et formant des chapelles.

toutes les parties visibles de l'appareil. On met deux piliers l'un derrière l'autre, à une certaine distance, et, sur ces deux lignes de supports, on appuie des arcs-boutants à double volée, c'est-à-dire composés de deux arcs, dont l'un est jeté du haut du mur jusqu'au premier pilier, et l'autre, de ce premier pilier jusqu'au second, placé bien plus en dehors. Comme, avec cela, il y a toujours deux étages d'arcs superposés pour chaque pilier, il en résulte que l'ensemble de

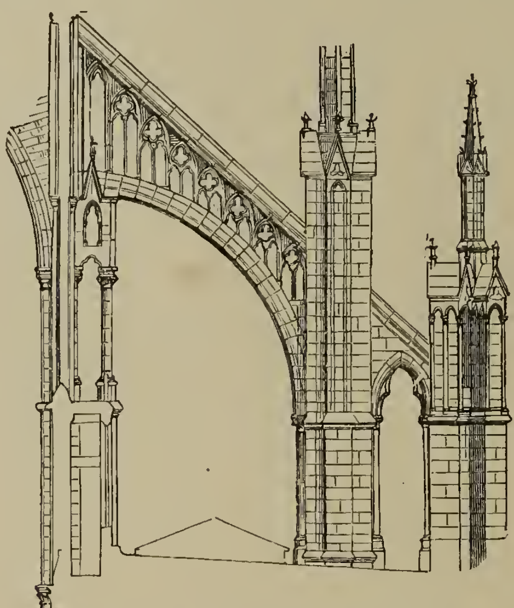


FIG. 23. — ARC-BOUTANT A DOUBLE VOLÉE à l'abside à la cathédrale d'Amiens.

l'arc-boutant est formé de quatre arcs amenant toute la poussée sur deux tuteurs puissants : la force de résistance, déjà doublée dans le système précédent, est ici quadruplée. On profite de la seconde ceinture de piliers butants pour établir, dans l'intervalle laissé entre chacun d'eux, des chapelles latérales. Toutes les travées du chœur et toutes celles de la nef correspondent dès lors à une chapelle, et le plan gothique atteint par là son complet développement Ces édicules supplémentaires offrent en même temps l'avantage de dissimuler,

dans une bonne partie de leur hauteur, des piliers devenus trop massifs pour n'être pas désagréables à l'œil. L'arc-boutant à double volée est le *nec plus ultra* des expédients gothiques ; car c'est tout à fait par exception qu'on en rencontre à triple volée, comme à Bourges. Il se trouvera cependant quelques constructeurs assez hardis pour les remplacer par un immense arc-boutant simple, d'un jet surprenant. On peut voir de ces énormes arcs autour du chevet de Notre-Dame de Paris, construit dans les dernières années du treizième siècle.

Le style rayonnant amène encore dans le plan de l'église une autre modification : la chapelle du fond, à l'abside, ordinairement dédiée à la Sainte Vierge, s'agrandit et devient comme une petite église dans la grande ; elle est composée de plusieurs travées ajoutées au chevet, et se termine, comme les autres chapelles, par des pans coupés (la forme d'hémicycle avait déjà disparu, pour ces chapelles absidiales, dans le style lancéolé). Pour compléter la description de l'extérieur, ajoutons que les clochers et les portails revêtent un caractère plus riche et plus mouvementé. A Chartres, les clochers atteignent une grâce sans égale ; à Reims, les portails sont tout à fait somptueux (1). La façade entière de ces églises rayonnantes, formée, depuis l'origine de l'architecture française, de trois ou quatre étages flanqués de deux grosses tours enclavées dans l'édifice, devient le motif de décorations très variées. La sculpture y domine, et les statues de JÉSUS-CHRIST, des anges, des saints, des rois même, y prennent un caractère de beauté *sui generis* sur lequel nous reviendrons à propos de la sculpture.

Rentrons maintenant dans l'église. Trois innovations importantes caractérisent le style rayonnant.

1. C'est ce que rappelle le dicton populaire qui résume les mérites particuliers de nos principales cathédrales : « Chœur de Beauvais, portail de Reims, clocher de Chartres, nef d'Amiens. » Sur les portails, voir ci-après le chapitre V.

1° Les supports perdent définitivement l'apparence de colonnes et

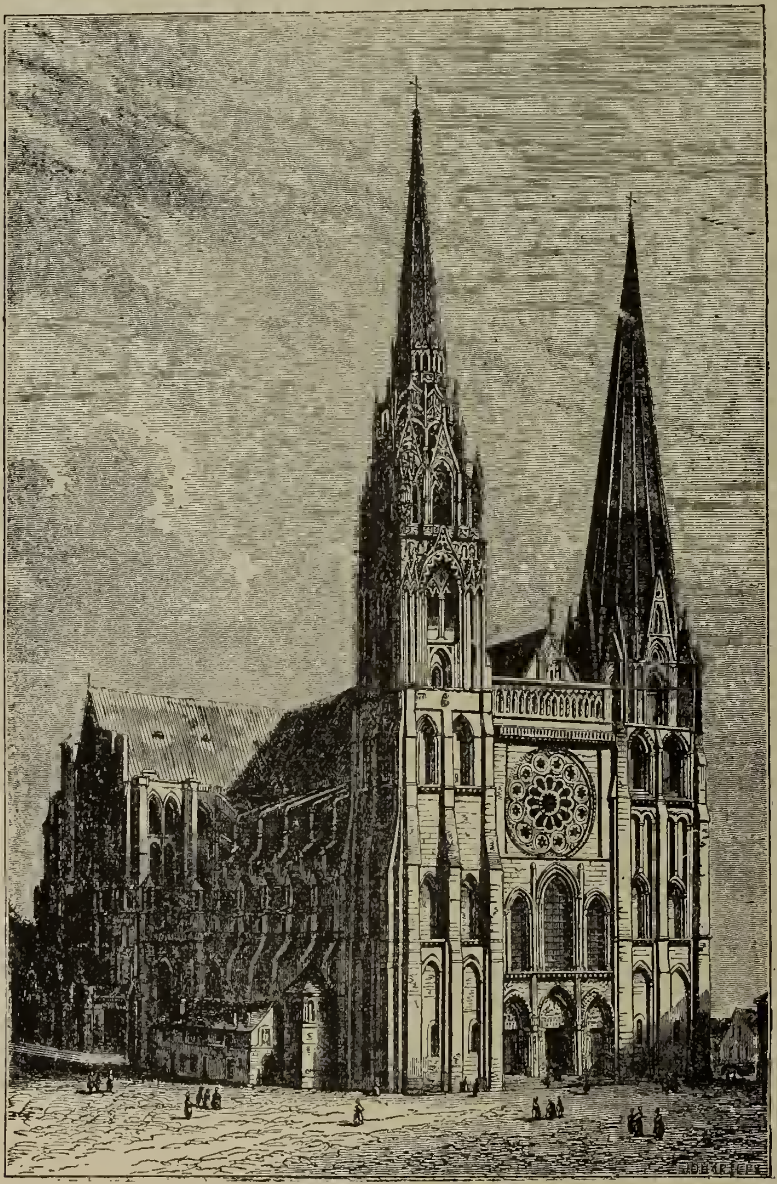


FIG. 24. — CATHÉDRALE DE CHARTRES.
Façade et clochers du style rayonnant.

deviennent de simples faisceaux de colonnettes, correspondant, non

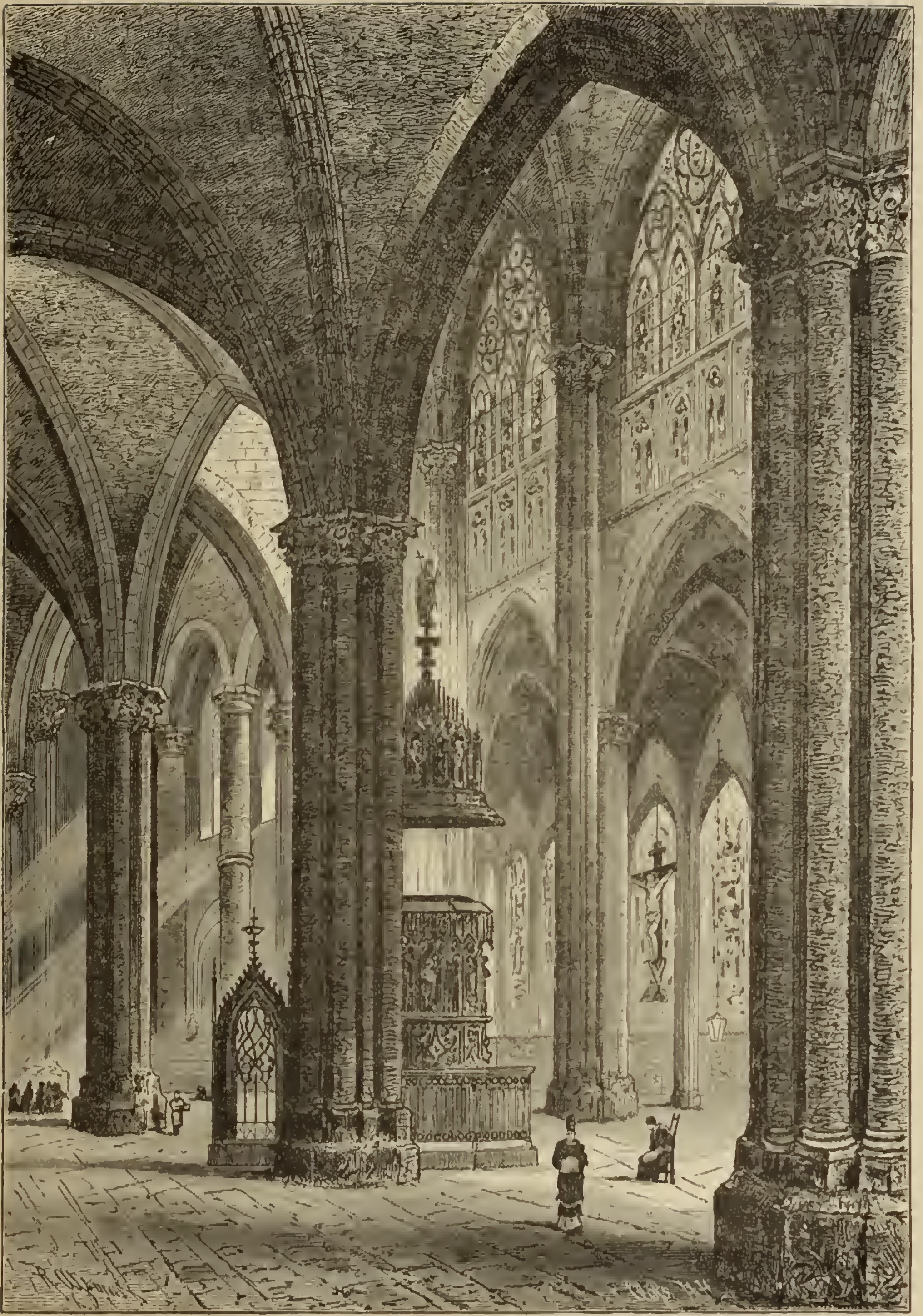


FIG. 25. — CATHÉDRALE DE STRASBOURG.
Triforium ajouré simulant le prolongement de la fenêtre supérieure.

plus aux arcs de la voûte, mais à chacune des moulures de ces arcs, et par conséquent multipliées. Les chapiteaux qui les séparent de la voûte sont réduits à leur plus simple expression, afin que l'interruption soit presque insensible, et que la moulure partie du sol

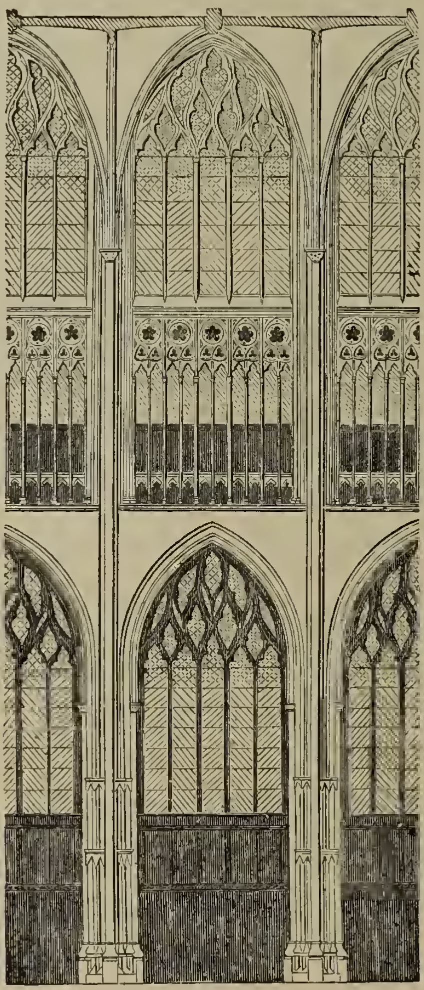


Fig. 26. — Église Saint-Ouen de Rouen.
Claire-voie continuant les fenêtres supérieures.

semble se continuer d'un seul jet jusqu'à la clef de voûte. Cependant l'on fait encore des chapiteaux très élégants, et cet élément de déco-

ration pourrait à lui seul nous fournir la matière d'une classification intéressante, si je ne craignais déjà d'avoir entraîné le lecteur dans des détails un peu trop techniques ; nous le retrouverons, d'ailleurs, sur nos pas dans un autre chapitre. La recherche s'introduit dans ces faisceaux de colonnettes. On entremêle les moulures rondes de moulures supplémentaires taillées en biseau, aiguës, de manière à produire des ombres profondes entre les unes et les autres, et à donner du mouvement au faisceau. On sent, dans les plus petites choses, un art plus raffiné.

2° Les grandes fenêtres du haut de la nef ne se contentent plus d'empiéter sur la place du *triforium* ou de la claire-voie du premier étage : elles la conquièrent tout entière ; ou, du moins, cette claire-voie est percée à jour et divisée de telle sorte, par des montants de pierre correspondant à ceux de la fenêtre qui la surmonte, qu'elle ne paraît plus être que la continuation de cette fenêtre. Ainsi l'immense vitrage va du sommet de la voûte jusqu'au dessous de l'arcade du rez-de-chaussée. C'est le triomphe complet du vide sur le plein. Il ne reste plus dans l'église, en fait de mur, qu'un petit coin à droite et à gauche du sommet de l'arcade.

3° La dimension des verrières se trouvant encore notablement augmentée, le *remplage* se développe en proportion et devient d'un dessin plus compliqué. Les pièces de découpure se multiplient dans la baie de la fenêtre. Au lieu d'être taillées en moulures rondes, elles sont taillées en méplats surchargés d'un tore, de façon à produire des effets de lumière et de souplesse tout à fait nouveaux. Mais, ce qui est surtout à noter, c'est que ces découpures, ces membrures du remplage sont disposées désormais de manière à figurer des dessins tracés au compas. Elles forment des rosaces, des trèfles, des quatre-feuilles, des triangles curvilignes ou d'autres

combinaisons de courbes, au gré de l'architecte ; mais la formule de toutes ces figures doit toujours être un rayon de cercle, et c'est pourquoi cette architecture a reçu le nom de rayonnante. Le dessin du remplage est bien, en effet, son trait le plus caractéristique, ou du moins celui qui saute le premier aux yeux. Chaque fenêtre sera donc partagée en un certain nombre d'arceaux trilobés ou tréflés, surmontés de plusieurs rosaces de différente grandeur, qui seront

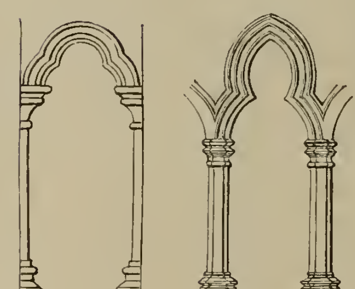


Fig. 27. — Arceaux trilobés ou en feuille de trèfle.

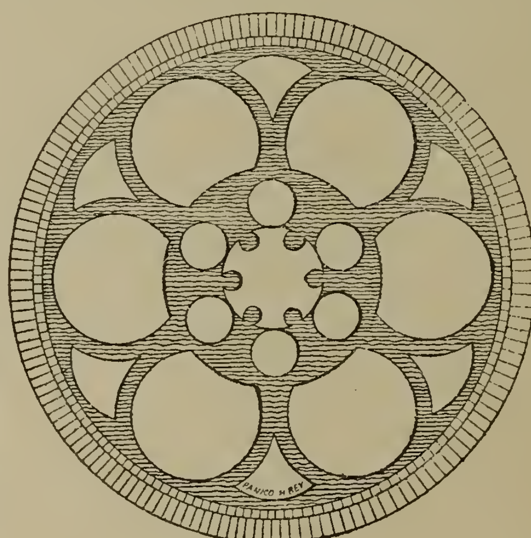


Fig. 28. — Rosace rayonnante.

elles-mêmes garnies de remplage, de festons, etc. Et de même pour les grandes rosaces de la façade ou du transept.

On peut citer comme un des spécimens les plus réguliers de ce gothique rayonnant l'église de Notre-Dame de Paris, dont plusieurs parties au moins appartiennent à la période qui le vit fleurir. Ce magnifique monument, s'il ne tient pas le premier rang parmi ses congénères, en approche du moins aux yeux des véritables connaisseurs. A elle seule, la cathédrale de Paris fournirait la matière d'un cours

d'architecture française ; elle présente, en effet, des échantillons de tous les sous-genres que nous venons d'examiner. Elle fut commencée en 1160, c'est-à-dire sous le règne du gothique primitif, et l'on

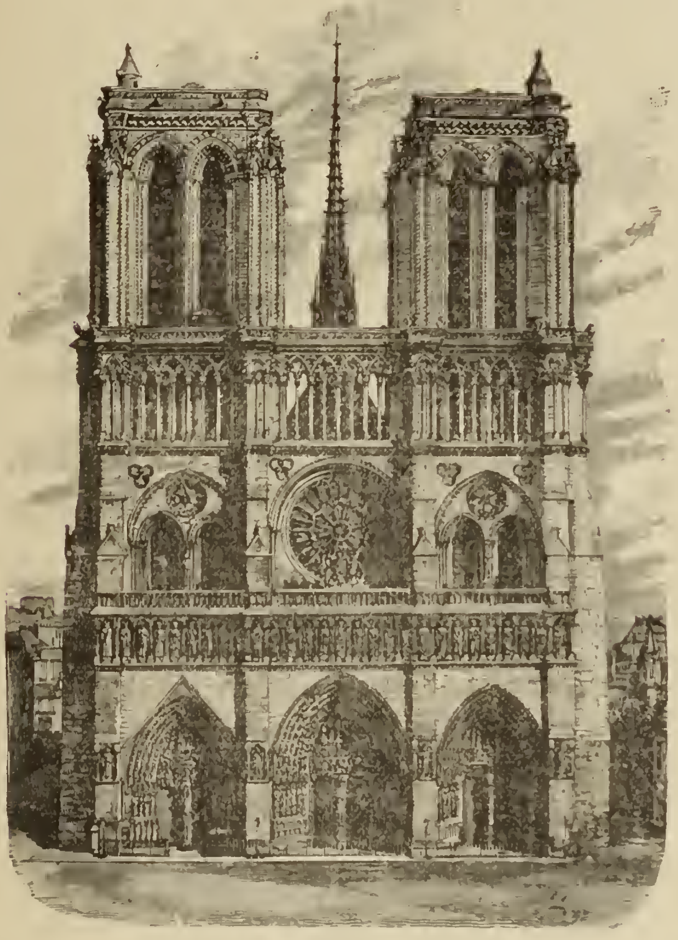


FIG. 29. — NOTRE-DAME DE PARIS.
Mélange des différents genres gothiques ; façade avec galerie de statues.

démolit, pour lui faire place, deux petites églises plus anciennes, dédiées, l'une à saint Étienne, l'autre à la Sainte Vierge. L'homme qui entreprit cette construction gigantesque fut l'évêque de Paris,

Maurice de Sully, prélat célèbre à plus d'un titre, bien qu'il ne dût qu'à son bourg natal le nom que devait illustrer plus tard le ministre d'Henri IV. C'est lui qui a composé le plus ancien recueil de sermons écrits en français. C'est lui aussi qui fut le héros d'une anecdote assez connue, mais que l'on a prêtée à tort à différents personnages. Il était d'origine très humble, car on prétend même qu'il avait été obligé de mendier dans son enfance, afin de pouvoir acquérir la science nécessaire pour entrer dans les ordres. Or, un jour, à l'époque où il était déjà devenu un grand clerc et un archidiacre renommé, sa mère, une bonne villageoise, vint de très loin pour le voir, et se présenta à lui dans une toilette d'apparat que de nobles dames, croyant fort bien faire, l'avaient engagée à revêtir. Sous ces beaux habits, il ne voulut pas la reconnaître. « Ma mère ? dit-il, ce n'est pas elle ; ma mère est une pauvre femme qui ne porte jamais qu'une robe de bure. » Et, quand elle eut repris son humble costume, il se jeta dans ses bras (1). Ce trait charmant a été attribué depuis à plus d'un prélat, et, de nos jours même, on l'a encore réédité à propos d'une des illustrations de l'Église de France, Mgr Dupanloup. Mais il faut laisser au vieil évêque de Paris ce qui lui appartient ; le moderne évêque d'Orléans possédera toujours assez de titres de gloire aux yeux de la postérité. Maurice de Sully a laissé, du reste, une réputation de sainteté ; il est même qualifié de bienheureux dans quelques exemplaires manuscrits de ses œuvres. Il faut dire cependant que, s'il n'aimait pas le luxe pour sa personne ni pour celle des siens, il ne craignait pas de le déployer dans ses constructions. La portion de la cathédrale qui lui est due, c'est-à-dire le chœur et les deux ou trois premières travées de la nef, est aussi élégante que pouvaient l'être les monuments du gothique primitif.

1. V. *La Chaire française au moyen âge*, par Lecoy de la Marche, 2e édition, p. 43.

Le reste de la nef et la façade principale appartiennent au gothique lancéolé ; ils datent de l'épiscopat d'Eudes de Sully et de Pierre de Nemours. A la mort de Philippe-Auguste, en 1223, le portail s'élevait jusqu'à la base de la grande galerie à jour qui réunit les deux tours. C'est vers la même époque, ou très peu de temps après, que cette galerie fut ornée de la superbe rangée de statues représentant, dans l'ordre de leur succession, vingt-huit rois de France, depuis Clovis jusqu'à Philippe-Auguste. Assurément ce ne sont pas là des portraits, et les attributs de ces princes ne sont même pas bien caractérisés ; aussi Viollet-le-Duc voulait-il que ce fussent les rois de Juda, et non les rois de France. Mais, en tout cas, ils passaient bien, au treizième siècle, pour être les rois de France, témoin le curieux trait de satire que nous lisons dans un opuscule de cette époque, intitulé *Les vingt-deux manières de vilains*. Une de ces vingt-deux espèces de rustres est le badaud, l'éternel badaud parisien, qui s'absorbe dans la contemplation des monuments pendant que le non moins éternel pickpocket le dépouille adroitement : « *Li vilains babuins est cil ki va devant Notre-Dame, à Paris, et regarde les rois, et dist : Vés là Pépin, vés là Charlemaine. Et on li coupe sa borse derrière* (1). » Donc, pour les gens de ce temps-là, ces statues étaient bien celles des rois de France. Des galeries du même genre se voient sur la façade de plusieurs autres cathédrales, notamment à Amiens ; on en trouve même des essais sur celles de quelques églises plus anciennes, comme Notre-Dame la Grande, à Poitiers.

Enfin des parties importantes de Notre-Dame de Paris appartiennent au gothique rayonnant : ce sont les chapelles échelonnées le long de la nef, et remontant à l'an 1245 ; le portail du midi, donnant du côté de la Seine, construit en 1257 par Jean de Chelles ; le por-

1. Cité par Viollet-le-Duc, *Dictionnaire d'Architecture*, II, 389.

tail du nord, qui est de 1312 ou de 1313, et les chapelles bâties autour du chœur, qui sont un peu moins anciennes. Ainsi, une bonne portion de l'édifice fut exécutée sous le règne de saint Louis, qui dut en encourager l'achèvement de plus d'une manière, et qui lui donna, du reste, une consécration nouvelle en venant, les pieds nus, se prosterner sur ses dalles au moment de partir pour la croisade. Temple

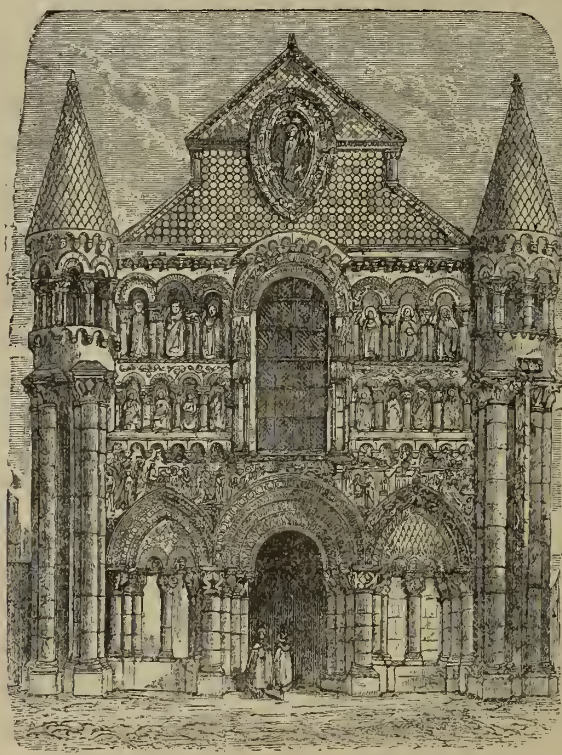


FIG. 30. — NOTRE-DAME LA GRANDE, A POITIERS.
Façade avec galeries de statues.

deux fois vénérable, par conséquent. Déjà les contemporains du pieux roi, unissant dans leur admiration Notre-Dame et la Sainte-Chapelle, se demandaient s'il existait quelque part une ville possédant de pareils sanctuaires, et, peu d'années après, Jean de Jandun célébrait leur mérite dans une description enthousiaste.

« Quoique des esprits étroits, dit cet auteur, prétendent connaître de plus belles églises (que la cathédrale de Paris), je trouve pour ma part, sauf le respect qui leur est dû, que, s'ils voulaient tenir compte de l'ensemble et des parties, ils renonceraient bien vite à une telle opinion. Où trouver deux tours si parfaites dans leur magnificence, si hautes, si larges, si solides, entourées d'une si grande variété d'ornements ? Où trouver une suite si compliquée de voûtes latérales ? Où trouver un ensemble si éclatant de chapelles adjacentes ? Dans quelle église trouver une croix d'une taille si gigantesque, dont un des bras suffise pour séparer ainsi le chœur de la nef ? Enfin, j'apprendrais volontiers où l'on pourrait voir deux rosaces comme celles qui se correspondent dans les deux transepts, et dont chacune embrasse par une combinaison admirable des rayons de cercles plus petits, deux rosaces rayonnant de couleurs si vives, de peintures si riches et si variées.

» Mais que dire de cette chapelle qui semble se cacher par modestie derrière les murs de la demeure royale, si remarquable par la solidité et la perfection de sa construction, par le choix des couleurs dont elle brille, par les images qui s'y détachent sur un fond d'or, par la transparence et l'éclat de ses vitraux, par les parements de ses autels, par ses châsses resplendissantes de pierres précieuses ? En y entrant, on se croit ravi au ciel et introduit dans une des plus belles chambres du Paradis (1). »

Je reviendrai ailleurs sur la Sainte-Chapelle, qui est un édifice d'un ordre à part ; mais je veux dès maintenant tirer de cet éloge mérité de la cathédrale de Paris la conséquence qu'il renferme : c'est que l'architecture du temps répondait réellement bien au goût national, au sentiment intime des populations ; et c'est pourquoi

1. *Histoire littéraire de la France*, XXIV, 609.

elle se propagea, c'est pourquoi elle rayonna tout autour de la France avec une prodigieuse célérité. La mode française s'imposa parce que le monde entier reconnut en elle l'expression la plus pure et la plus élevée de l'idée catholique, le dernier mot de l'art religieux.

Et pourtant, il faut le reconnaître, nos cathédrales sont presque toutes des chefs-d'œuvre anonymes. Il est très rare que les noms de ces grands artistes du treizième siècle, qui ont semé sur le sol de notre patrie les beaux monuments dont elle est si fière, nous soient parvenus. A peine connaissons-nous ceux d'Eudes de Montreuil, architecte et sculpteur, qui bâtit plusieurs églises à Paris; de Guillaume de Sens, auteur de la cathédrale de cette ville et de celle de Cantorbéry; de Robert de Luzarches, de Thomas de Cormont, les constructeurs de N.-D. d'Amiens; de Villard de Honnecourt, qui a laissé un album remarquable, et deux ou trois autres. Et en dehors de leurs noms, de leurs œuvres, que savons-nous d'eux ? Nous retrouvons dans les arts cette humilité du génie, cette insouciance de la gloire humaine qui nous frappe également dans la littérature du moyen âge. Ses plus belles productions en tout genre sont dues à des inconnus. Ont-ils voulu eux-mêmes rester dans l'obscurité *(ama nesciri)* ? N'est-ce pas plutôt un effet des mœurs et de l'esprit de leur temps, qui attachait plus d'importance à l'œuvre qu'à l'ouvrier, qui connaissait fort peu la propriété artistique ou littéraire, et admettait la collaboration à un même ouvrage de tous les talents de bonne volonté, sans se préoccuper d'assigner ensuite la part de chacun dans le résultat commun ? C'est ainsi, en effet, que s'élevaient ordinairement les grandes cathédrales. Un évêque entreprenait-il de réédifier la sienne ? Des travailleurs volontaires affluaient de tous côtés. Non seulement des artistes de différents pays, mais des troupes d'ouvriers, que dis-je ? des populations entières apportaient leur

concours à l'œuvre sainte, poussées par le seul amour de Dieu et de l'éclat du culte qui leur était cher. Quand la cathédrale de Chartres eut été brûlée, en 1194, on vit les habitants du diocèse, on vit les hommes de toutes les terres voisines, jusqu'à la Normandie, se réunir par bandes pour venir rebâtir une nouvelle Jérusalem sur les ruines de l'ancienne, tant était grande la vénération universelle pour la Vierge noire ! Voilà, certes, une levée en masse comme nous ne sommes plus exposés à en voir. Les seigneurs mirent la main à la besogne ; les rois aidèrent les travaux de leurs deniers.

Cette association spontanée des fidèles pour la construction des églises était un fait général, un usage traditionnel. Haimon, abbé de Saint-Pierre sur Dive, l'atteste, dès 1145, dans une lettre qui jette un jour admirable sur l'attitude de ces ouvriers, de ces artistes improvisés.

« C'est un prodige inouï, dit-il, que de voir des hommes puissants, fiers de leur naissance ou de leurs richesses, accoutumés à une vie molle et voluptueuse, s'attacher à un char avec des traits et voiturer les pierres, la chaux, le bois, et tous les matériaux nécessaires à la construction de l'édifice sacré. Quelquefois mille personnes, hommes et femmes, sont attelées au même char, tant la charge est considérable, et cependant il règne un si grand silence qu'on n'entend pas le moindre murmure. Quand on s'arrête dans les chemins, on parle, mais seulement de ses péchés, dont on fait confession avec des larmes et des prières ; alors les prêtres engagent à étouffer les haines, à remettre les dettes, etc. S'il se trouve quelqu'un assez endurci pour ne pas vouloir pardonner à ses ennemis et refuser de se soumettre à ces pieuses exhortations, aussitôt il est détaché du char et chassé de la sainte compagnie (1). »

1. Traduit par Bourassé, *Les Cathédrales de France*, p. 308.

Ainsi s'explique la rapidité avec laquelle sortaient du sol, sans le secours d'aucune machine, des constructions aussi gigantesques. L'union des cœurs faisait germer des inspirations subites ; l'union des bras enfantait des merveilles d'exécution. La foi, ces jours-là, remplaçait réellement la vapeur : elle transportait des montagnes. Eh bien ! dans ces entreprises collectives, et quelque peu tumultueuses malgré tout, qui revêtaient le caractère d'œuvre natio-



Fig. 31. — Rosace flamboyante, a la cathédrale de Lincoln.



Fig. 32. — Fenêtre flamboyante, a l'église St-lambert de Munster.

nale ou tout au moins provinciale, le rôle de l'architecte se trouvait nécessairement assez effacé. Il n'avait souvent sur les détails de la construction qu'une direction très vague. Il n'était, en un mot, que le *maître des œuvres* (tel est le titre modeste qu'il portait), et ce n'est guère avant la fin du moyen âge qu'on voit apparaître de véritables architectes dans toute la force du terme. C'est pour ces différents motifs qu'il nous est parvenu si peu de noms, sur le grand nombre d'artistes qui ont travaillé aux monuments gothiques.

Bien que le style flamboyant n'appartienne plus au treizième siè-

cle, il ne sera peut-être pas déplacé d'ajouter ici un simple mot sur cette quatrième et dernière phase du gothique. C'est la décadence du genre. Il y a en toutes choses une limite qu'il n'est pas raisonnable de dépasser. Les architectes du quinzième siècle ne surent pas le comprendre : ils voulurent renchérir sur leurs devanciers dans le sens de la souplesse et du mouvement des lignes ; ils arrivèrent aux formes tourmentées, aux courbes capricieuses, en forme de flammes, qui ont fait donner à l'ensemble du style ce qualificatif étrange comme elles, et qui, sous prétexte d'alléger, finirent au contraire par alourdir l'aspect général de la construction. Ils rendirent bien certaines parties de l'édifice plus légères au point de vue de la physique, de la répartition des forces ; ils réduisirent bien jusqu'aux dernières limites du possible l'épaisseur des supports : mais les variations multiples exécutées par eux sur le thème du cintre brisé, les *anses de panier*, les *accolades*, les *soufflets*, les *mouchettes*, comme on les appelle, en un mot les contre-courbes opposées systématiquement aux courbes régulières dans la forme des ouvertures comme dans la décoration, surchargèrent les lignes, et bientôt même aboutirent à la confusion, à la sécheresse. Les églises de Saint-Gervais et de Saint-Merry, à Paris, la cathédrale d'Alby, qui n'est cependant pas sans mérite, et d'autres en grand nombre peuvent donner l'idée de ce style de décadence.

Le seizième siècle voulut à son tour rajeunir l'architecture nationale par le mélange de certains éléments empruntés à l'architecture antique. Mais, à part l'église de Saint-Étienne-du-Mont, qui est un spécimen très original, ce singulier alliage ne produisit rien de bon. Le grand mouvement imprimé aux constructions religieuses par le moyen âge s'arrêtait sous le souffle glacial de la Réforme. Viollet-le-Duc lui-même constate le fait avec une louable fran-

chise : « Bientôt la Réformation vient enrayer ce mouvement, et la guerre, les incendies, les pillages détruisent ou mutilent de nouveau la plupart des édifices religieux à peine restaurés. Cette fois, le mal était sans remède, lorsqu'à la fin du seizième siècle le calme se rétablit de nouveau. La Renaissance avait effacé les dernières traces du vieil art national, et si, longtemps encore, les dispositions des églises françaises du treizième siècle furent suivies, le génie qui avait présidé à leur construction était éteint, dédaigné. On voulait appliquer les formes de l'architecture antique, que l'on connaissait mal, au système de construction des églises ogivales, que l'on méprisait sans les comprendre... Les plans restèrent gothiques, les voûtes hautes con-

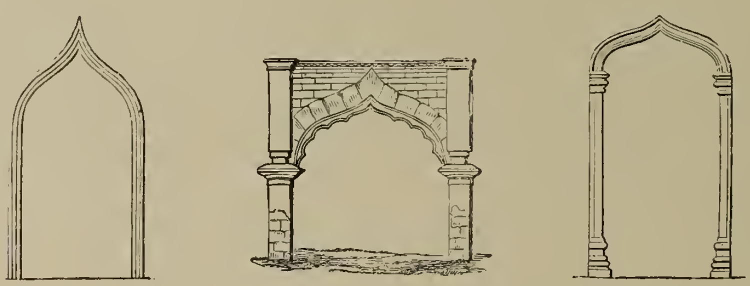


FIG. 33. — ARCS BRISÉS FLAMBOYANTS ET SURBAISSÉS.

tinuèrent à être contrebutées par des arcs-boutants. Mais cette architecture bâtarde est frappée de stérilité. Les architectes semblent bien plus préoccupés de placer les *ordres* romains dans leurs monuments que de perfectionner le système de la construction ou de chercher des combinaisons nouvelles ; l'exécution devient lourde, grossière, et maniérée en même temps. Nous devons cependant rendre cette justice aux artistes [du temps de Louis XIV] qu'ils savent conserver dans leurs édifices religieux une grandeur, une sobriété de lignes et un instinct des proportions que l'on ne retrouve

nulle part ailleurs en Europe à cette époque. Pendant qu'en Italie les architectes se livraient aux extravagances les plus étranges, aux débauches de goût les plus monstrueuses, on élevait encore en France des églises [de style], bien qu'alors on se piquât de ne trouver la perfection que dans les monuments de la Rome antique ou moderne. Cette préférence pour les arts et les artistes étrangers, et surtout italiens, nous était venue avec la Renaissance, avec la protection accordée par la cour (en particulier par la cour de Catherine de Médicis) à tout ce qui venait d'outre-monts. L'oubli d'un passé si plein d'enseignements était bien complet alors, puisque Bossuet lui-même ne trouvait que des expressions de dédain pour notre ancienne architecture religieuse, et n'en comprenait ni le sens ni l'esprit (1). »

Ainsi, en voulant régénérer le gothique par le procédé de la transfusion du sang, on lui donna le coup de grâce. Et puis, il faut dire le mot, la foi commençait à s'en aller, et elle emportait avec elle le secret de l'art chrétien : on ne devait plus faire désormais que des imitations. En vain cherchait-on à améliorer, à corriger le style national sur son déclin : ce n'était pas une simple transformation qui s'opérait cette fois, c'était une révolution, et cette révolution, qui ressuscitait la tradition païenne dans les arts comme dans la société, s'est appelée la Renaissance. Il est permis de vanter l'heureuse influence de la Renaissance classique sur certains arts, comme la sculpture, et même sur certaines branches de l'architecture, comme la construction des châteaux. Mais, en bonne conscience, on ne saurait en faire autant lorsqu'on parle de l'architecture sacrée. Il n'y a rien de plus sec, rien de plus froid, rien de plus contraire au bon goût qu'une église du seizième ou du dix-septième siècle, si ce n'est toutefois une église du dix-huitième. Les châteaux de cette période sont,

1. *Dictionnaire d'architecture*, I, 240.

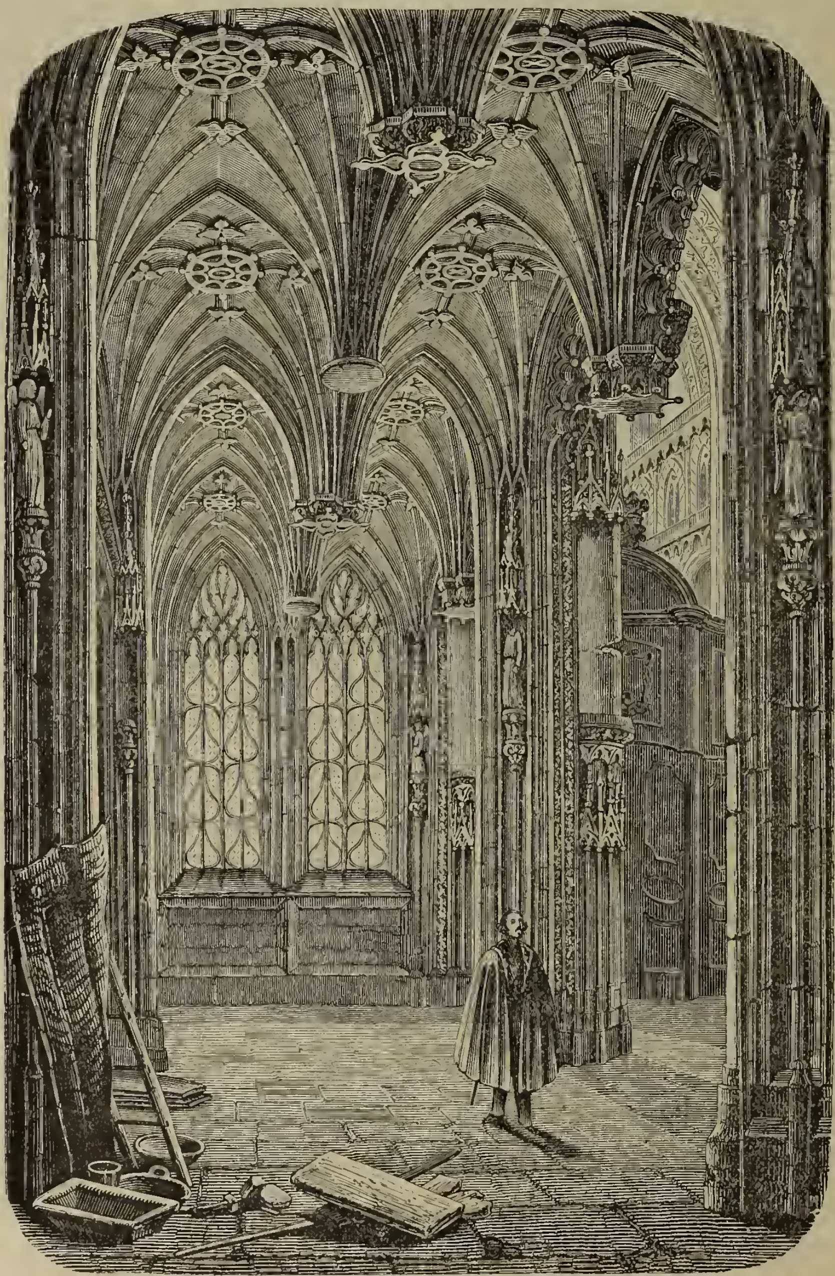


Fig. 34. — Cathédrale d'Alby.
Spécimen de style flamboyant.



FIG. 35. — SAINT-ÉTIENNE DU MONT, A PARIS.
Intérieur ; le tombeau de sainte Geneviève.

assurément, des monuments splendides; mais c'est là précisément ce qui fait toucher du doigt la profonde différence des deux époques. Les chrétiens des temps modernes, princes ou particuliers, ont songé avant tout à se bien loger, à se créer des palais somptueux, des hôtels confortables. Ceux du moyen âge n'ont point orné leurs demeures des plus belles inventions de leur génie : ils ont réservé celles-ci à Dieu ; ils ont semé tous leurs trésors dans le lieu de son séjour, aussi prodigues envers lui qu'ils étaient parcimonieux envers eux-mêmes. Notre civilisation peut se résumer dans le Louvre, la Bourse ou l'Opéra ; leur civilisation, à eux, se résume dans Notre-Dame de Paris.



Chapitre Troisième.

Les CONSTRUCTIONS MONASTIQUES et ROYALES.

Édifices mixtes, ayant encore un caractère religieux : les monastères; les hôpitaux — Le Mont-Saint-Michel; Cluny et ses prieurés; Saint-Germain des Prés, etc. — Hospices fondés par saint Louis ; les Quinze-Vingts. — Hôpitaux d'Ourscamps de Tonnerre, de Beaune. — Caractère pratique des établissements de ce genre au moyen âge. — Édifices civils ; les palais. — Palais des comtes de Troyes et de Poitiers. — Palais du roi, à Paris ; scènes de la cour de saint Louis. — La Sainte-Chapelle, dépendance de cette demeure royale; circonstances qui déterminèrent sa construction. — Translation de la sainte couronne d'épines. — Caractères particuliers de l'édifice et des autres Saintes-Chapelles. — Transformations subies par le Palais de Paris.

Bien que nous en ayons fini avec l'église proprement dite, nous ne dirons pas encore adieu à l'architecture religieuse. En effet, nous allons retrouver son empreinte profondément gravée sur les édifices de toute catégorie, et jusque sur les bâtiments civils. De même que la société laïque est, au moyen âge, le reflet fidèle du monde ecclésiastique, les palais, les châteaux, les hôtels-de-ville, les halles, les simples maisons reproduiront sous une autre forme, mais toujours avec la même pensée et les mêmes caractères, le style de l'église. Ils varieront avec elle dans les procédés de construction. Ils passeront comme elle du roman au gothique primitif, de celui-ci au gothique lancéolé, puis au gothique rayonnant, au gothique flamboyant, au style de la Renaissance, et toutes les parties de ces édifices, les appareils, les murs, les portes, les fenêtres,

les supports, suivront la marche que nous avons observée chez elle pour leurs analogues. Seulement, ils n'auront pas besoin d'étais extérieurs aussi puissants, parce qu'ils ne renfermeront jamais de salles aussi vastes que les nefs des églises. Par conséquent, l'arc-boutant en sera d'ordinaire absent : il sera remplacé, au besoin, par de simples contreforts. Mais tous les autres caractères généraux du gothique et de ses quatre variétés, notamment le cintre brisé, l'arc lancéolé, le remplage, la croisée d'ogives, etc., se retrouveront ici exactement semblables, toutes proportions gardées.

Mais, avant de passer aux constructions purement civiles, nous devons accorder un instant d'attention à deux catégories d'édifices qui rentrent encore dans le genre religieux, et qui cependant forment une espèce de transition entre la maison de Dieu et la résidence des hommes, ou qui participent à la fois de l'une et de l'autre : je veux parler des cloîtres et des hôpitaux, des hôpitaux, qui étaient autrefois des établissements essentiellement ecclésiastiques.

Le monastère est tout un monde à l'époque féodale, et encore plus à l'époque barbare. La civilisation morale et matérielle, la littérature, les arts, l'industrie, l'agriculture, sont réfugiés derrière ses hautes murailles, et, en temps de guerre, les populations sans défense y trouvent elles-mêmes un abri. De là le faux air de place-forte et l'apparence menaçante donnés intentionnellement à beaucoup de vieilles abbayes: au dedans, c'étaient des asiles de paix ; au dehors, c'était le *fort armé* dont parle l'Écriture. Aucune, peut-être, ne présente ce caractère à un aussi haut degré que la célèbre abbaye du Mont-Saint-Michel, en Normandie, dont le nom a si souvent retenti, il y a quelques années, dans nos débats parlementaires, à l'occasion de la digue qui la relie depuis peu à la terre ferme, et que les uns voulaient démolir, les autres déplacer, mais que les flots de la mer se

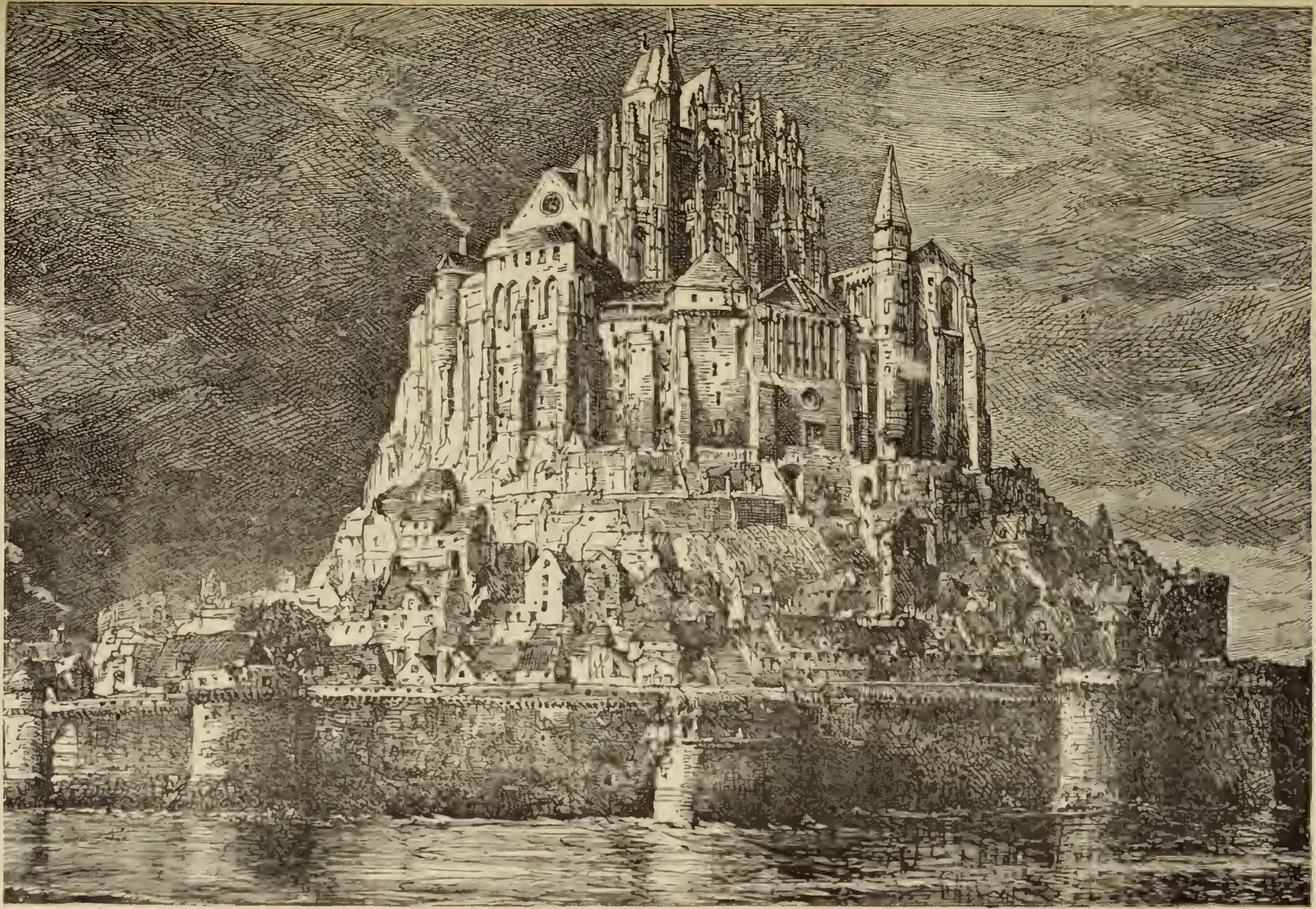


Fig. 36. — Abbaye du Mont-Saint-Michel.

chargeront probablement et de déplacer et de démolir. C'est le plus admirable type du genre que l'on possède en France, et en même temps le mieux conservé. Son donjon, sa salle des chevaliers, son réfectoire aux élégantes croisées d'ogives, les portiques de son cloître aux arcades d'un goût si pur,entremêlées de feuillages sculptés, sont des merveilles que l'on ne peut oublier quand on les a vues une fois ; et la *merveille* est justement le nom qui désigne l'ensemble de ce monument unique, placé entre la terre et l'eau, entre le ciel et l'Océan, comme pour isoler plus complètement du monde ses pieux habitants. Jamais manoir plus grandiose, jamais forteresse plus redoutable n'a joué un rôle dans nos guerres nationales ; et cela est si vrai, qu'après la guerre de Cent Ans, le Mont-Saint-Michel fut la seule place de la contrée qui put se vanter de n'avoir pas été occupée par les Anglais. Depuis l'an 1203 qu'il a été réédifié sur son rocher solitaire, il n'a jamais cessé d'être un but de pèlerinage, et pour les chrétiens et pour les artistes. Les pèlerins avaient pour ce géant de pierre une telle admiration, qu'ils en faisaient le héros de mille légendes. Une d'elles, devenue populaire, nous montre un paysan surpris par la marée montante avant d'arriver à Saint-Michel du Péril, comme on appelait jadis le monastère. Se voyant exposé à périr, il invoque le secours du bienheureux archange, en lui promettant sa vache s'il échappe au naufrage ; mais, à peine exaucé, et sa terreur dissipée, il s'écrie de loin : « *Saint Michel ! saint Michel ! ni la vache ni le veel !* » (Tu n'auras ni la vache ni le veau.) Ai-je besoin d'ajouter que cette aventure était mise par les mauvaises langues sur le compte d'un paysan normand (1) ?

Au temps de la reconstruction de ce monument fameux, vers le

1. V. les *Anecdotes historiques* tirées d'Étienne de Bourbon, p. 20. Les Italiens ont un proverbe analogue : *Passato il pericolo, gabbato il santo.*

commencement du treizième siècle, on voit se dessiner tout un mouvement artistique pour la réfection des cloîtres, coïncidant précisément avec celui qui fit rebâtir nos plus belles cathédrales. A la tête de ce mouvement remarquable se place l'école de Cluny. La grande abbaye de ce nom, en Bourgogne, avait formé toute une série de corporations d'ouvriers, maçons, charpentiers, menuisiers, sculpteurs, etc., qui imprimèrent à l'art monastique une impulsion très féconde. Le prieur de Cluny fit refaire, entre autres, le couvent de Saint-Martin des Champs, à Paris, dont il survit encore de très beaux restes, compris aujourd'hui dans l'enceinte du Conservatoire des Arts et Métiers. Quant au cloître de l'abbaye-mère, qui subsista jusqu'aux temps modernes, il remontait à l'administration de l'abbé Ponce (1109-1122), qui avait remplacé les bâtiments élevés par saint Odilon au commencement du onzième siècle. L'abbé de Sainte-Geneviève, l'abbé de Saint-Germain-des-Prés, renouvelèrent également leur monastère au treizième. Saint Louis personnellement fit bâtir le cloître de Maubuisson, celui de Royaumont, dont les ruines attestent encore la splendeur effacée, et beaucoup d'autres. Il n'est pas jusqu'aux dortoirs, aux réfectoires, aux cuisines des établissements religieux qui n'aient revêtu alors un cachet d'élégance artistique. Le réfectoire de Saint-Martin des Champs, d'un style admirable, a l'air d'une vaste église à deux nefs. La cuisine de Fontevrault, en Anjou, a pu être prise pour une chapelle funéraire, tant elle est belle. Toute cette abbaye, du reste, est un monument des plus précieux pour l'histoire de l'art, surtout les galeries claustrales, où sont rangés les tombeaux des anciens rois d'Angleterre de la maison des Plantagenets.

Ce genre de luxe fut poussé si loin, que certains prédicateurs reprochaient aux moines, avec des paroles amères, la beauté de leurs

constructions. Mais l'appréciation d'un moderne fort peu suspect, qui n'est autre que Viollet-le-Duc, peut suffire à les venger de cet excès

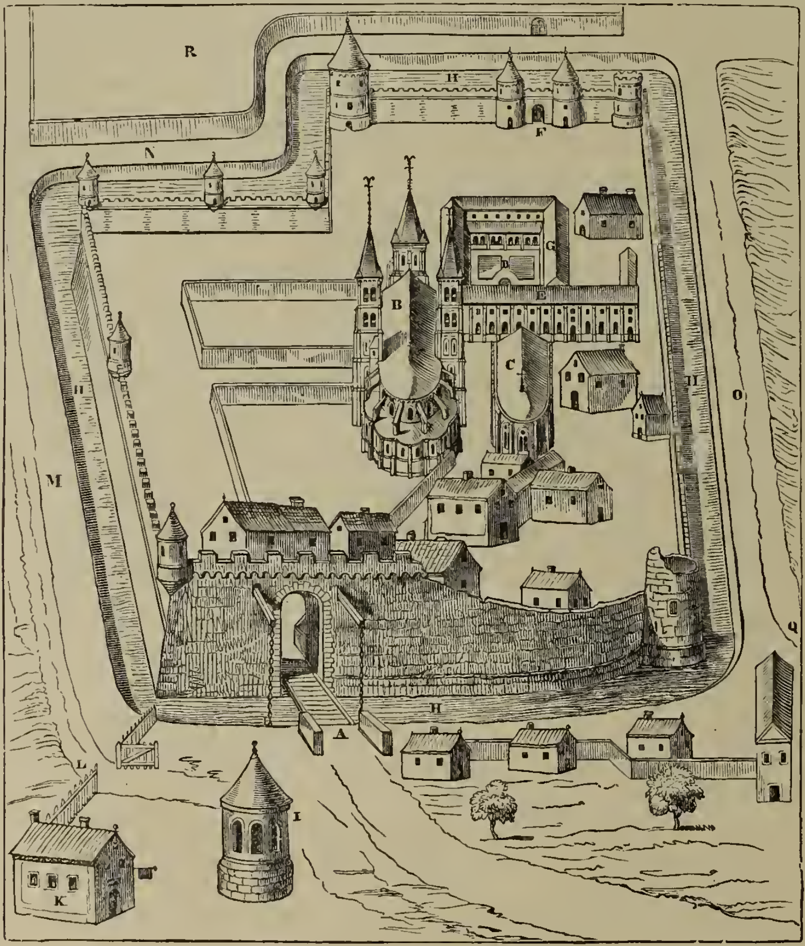


FIG. 37. — ANCIENNE ABBAYE DE SAINT-GERMAIN-DES-PRÉS, prise du côté de l'Orient.

A. Entrée principale de l'abbaye. — B. Eglise. — C. Chapelle de la Vierge. — D. Cloître. — E. Dortoir. — F. Porte papale. — G. Réfectoire. — H. Fossés de l'abbaye. — I. Pilori. — K. Hôtellerie. — L. Barrière sur les fossés. — M. Terrain vague. — N. Chemin conduisant au Pré-aux-clercs. — O. Chemin le long du fossé, aboutissant au Pré-aux-clercs. — Q. Chemin menant à la Seine. — R. Clos de l'abbaye.

de sévérité. « On comprend, dit cet homme du métier, comment de vastes établissements richement dotés, tels que Cluny, Jumièges,

Saint-Denis, Vézelay, Cîteaux, Clairvaux, apportaient dans leurs bâti-



FIG. 38. — RÉFECTOIRE DU PRIEURÉ DE SAINT-MARTIN-DES-CHAMPS, (aujourd'hui le Conservatoire des Arts et Métiers).

ments un soin et une recherche extraordinaires ; mais, lorsque l'on

voit que ce soin, ce respect, dirons-nous, pour l'institut monastique s'étendent jusque dans les constructions les plus médiocres, presque dans les bâtiments ruraux les plus restreints, on se sent pris d'admiration pour cette organisation bénédictine qui couvrait le sol de l'Europe occidentale d'établissements à la fois utiles et bien conçus, où l'art véritable, l'art qui sait ne faire que ce qu'il faut, n'était jamais oublié.... Les Bénédictins ne traitaient pas les questions d'utilité avec le pédantisme moderne ; mais, en fertilisant le sol, en établissant des usines, en desséchant les marais, en appelant les populations des campagnes au travail, en instruisant la jeunesse, ils habituaient les yeux aux belles et bonnes choses. Leurs constructions étaient durables et bien appropriées aux besoins, et gracieuses cependant ; et, loin de leur donner un aspect repoussant ou de les surcharger d'ornements faux, de décorations menteuses, ils faisaient en sorte que leurs écoles, leurs couvents, leurs églises, laissassent des souvenirs d'art qui devaient fructifier dans l'esprit des populations (1) ».

Les édifices des nouveaux ordres religieux, ceux des Dominicains notamment, étaient plus simples : ils avaient des dehors plus austères, comme le voulait la pauvreté volontaire de leur institut. On ne peut cependant contester aux Frères Prêcheurs l'honneur d'avoir contribué au développement des arts, comme ils contribuèrent à la culture et à la propagation des lettres et des sciences. Ils y travaillèrent tout particulièrement par leurs commandes intelligentes, par les œuvres de leurs artistes distingués, émules ou précurseurs des Fra Angelico et des Bartolomeo, par leur système d'églises à deux nefs, par la beauté de leurs campaniles, enfin par l'ornementation variée qu'ils prodiguaient dans leurs chapelles, sinon dans leurs cloîtres. Ainsi, parmi tous ces moines, ces suppôts de l'obscurantisme,

1. *Dictionnaire d'Architecture*, I, 277.

ces sujets d'un souverain étranger, comme disent quelquefois nos esprits forts, les uns trouvaient le moyen de faire progresser l'architecture nationale, les autres se permettaient d'ajouter à leurs états de services la défense du territoire, à leurs vertus professionnelles le mérite du patriotisme. Quels empiètements !

Sortons maintenant du cloître pour pénétrer dans l'hôpital : nous n'y resterons pas, il faut l'espérer. La charité de nos pères est si attentive à rechercher et à soulager les misères de tout genre, qu'elle couvre le sol de vastes refuges pour les malades, pour les infirmes, pour les lépreux, pour les indigents. On en rencontre non seulement dans les villes, mais dans les plus petits villages. Un des principaux promoteurs de ce généreux mouvement, qui se dessina surtout sous le règne de saint Louis, fut encore ce prince en personne. L'hôtel-Dieu de Paris lui doit son agrandissement ; ceux de Pontoise et de Vernon furent achevés avec son concours en 1259 ; celui de Compiègne avant 1260, et bien d'autres encore sous son gouvernement. Il fonda pour les aveugles un hospice spécial, situé à la porte de la capitale, dans le bourg Saint-Honoré, et transféré ailleurs depuis. C'est la fameuse maison qu'on a appelée les Quinze-Vingts, parce qu'elle était faite pour trois cents habitants (quinze fois vingt). Les premiers aveugles qui vinrent la peupler ne furent pas, comme le raconte une légende trop accréditée, des chevaliers auxquels les Sarrasins avaient crevé les yeux en Palestine, mais de pauvres gens pris parmi les classes les plus déshéritées ; tel était, du reste, le but du fondateur, attesté, entre autres, par le sceau primitif de l'établissement, qui représente plusieurs malheureux entrant sous son toit hospitalier. Les Quinze-Vingts étaient en quelque sorte une cité modèle, où chaque individu, chaque ménage, vivait dans un logis particulier, prenant seulement part à des exercices communs et à

la gestion des affaires de la maison. Les aveugles se réunissaient, à certains jours, en chapitre, pour délibérer et voter ; les femmes

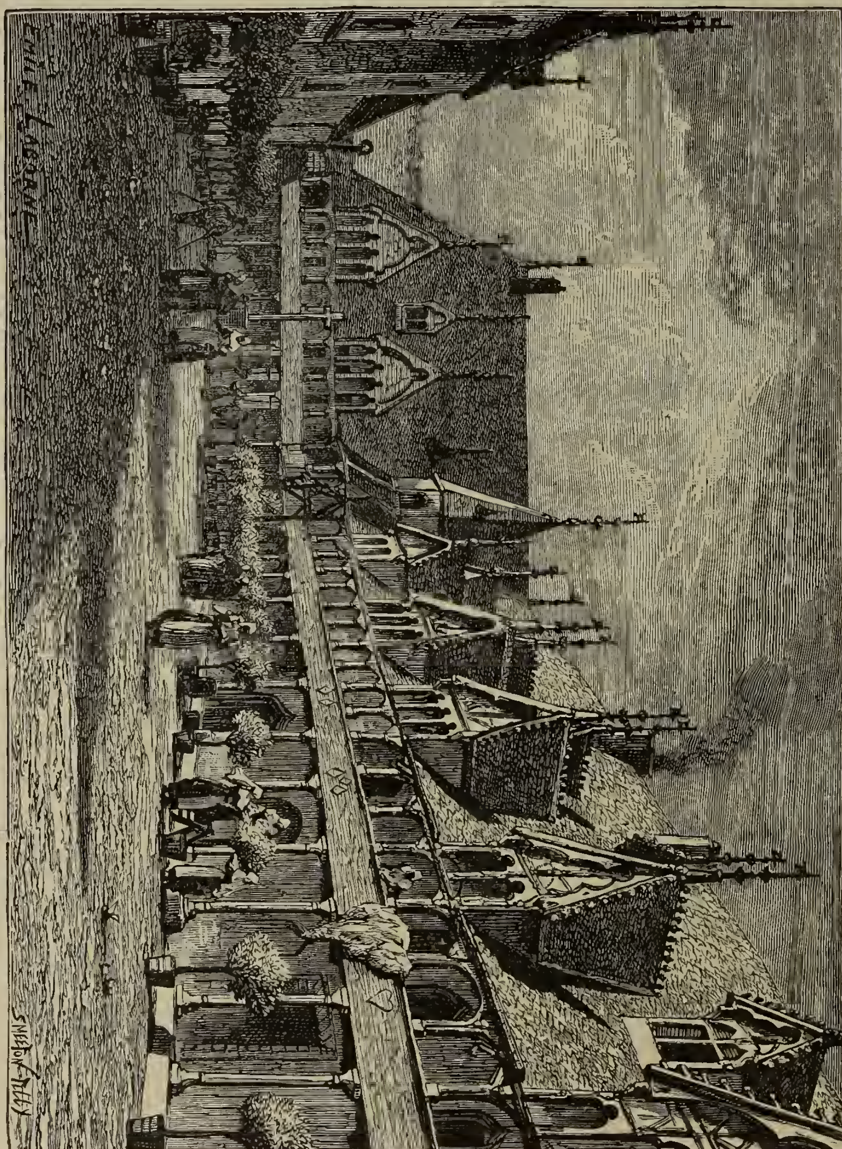


Fig. 39. — Ancien Hôpital de Beaune.

elles-mêmes prenaient part au scrutin : nul besoin d'y voir clair pour être électeur. Par tous les moyens on cherchait à rendre à ces infor-

tunés la double illusion de la vie de famille et de la vie publique.

La sollicitude intelligente qui présidait au soin des malades dirigeait aussi la construction des hôpitaux. On aimait réellement les membres souffrants de JÉSUS-CHRIST; on voyait en eux le Sauveur lui-même ; témoin toute une famille de légendes où un pauvre malade, soigné et guéri par de nobles mains, disparaît tout à coup en laissant à sa place une odeur embaumée, signifiant clairement que sous ces dehors misérables se cachait une personne divine (1). Aussi les demeures qu'on leur élevait s'appelaient-elles les maisons-DIEU, ou, comme nous disons maintenant, les hôtels-DIEU. Ce caractère de piété pratique a également frappé Viollet-le-Duc : « Dans le peu d'hôpitaux du moyen âge qui sont restés, dit-il, nous trouvons un esprit de charité bien entendu et délicat. Ces bâtiments sont d'un aspect monumental sans être riches ; les malades ont de l'espace, de l'air et de la lumière ; ils sont souvent séparés les uns des autres ; leur individualité est respectée (2). »

On peut juger de leurs proportions et de leur structure par les restes de l'hôpital d'Ourscamps, simple village du département de l'Oise. Cet édifice est une immense bâtisse de forme oblongue, soutenue par des contreforts et surmontée d'une toiture aiguë. Il est partagé en deux étages, dont le second est très élevé. Le jour y pénètre par deux rangs de fenêtres superposés, les unes en plein cintre et les autres en tiers-point (3). Tout respire ici l'ampleur et l'entente de l'hygiène ; et pourtant ce n'était que l'hospice d'une petite bourgade. Un autre spécimen remarquable subsiste à Tonnerre, dont l'hôpital, qui remontait au onzième siècle, fut rebâti avec magnificence, en 1293, par Marguerite de Bourgogne, femme de Charles d'Anjou et belle-

1. V. notamment les *Anecdotes historiques* d'Étienne de Bourbon, p. 132.
2. *Dictionnaire d'architecture*, VI, 119.
3. V. la reproduction donnée dans le *Saint Louis* de M. Wallon, 2e édition, p. 91.

sœur de saint Louis. Cette princesse y demeura elle-même depuis cette époque jusqu'à sa mort, uniquement occcupée à servir et à soigner les malades. Là encore, c'est un vaste vaisseau gothique, mais surmonté d'une voûte très curieuse, formée d'une infinité de petites pièces de bois, sans une seule pierre. La grande salle était autrefois divisée en cellules par des cloisons assez élevées, et tout autour, un peu plus haut, régnait une galerie d'où l'on pouvait surveiller ce qui se passait dans ces divers compartiments sans avoir besoin d'y pénétrer ; rien de mieux conçu au double point de vue de la salubrité et de l'indépendance des malades. Dans certains hôpitaux, comme celui de Beaune, qui est un peu plus récent, une galerie analogue régnait à l'extérieur, sur la cour, et procurait aux malades un double promenoir abrité, soutenu par des colonnes et des arceaux. L'hospice de Tonnerre est devenu église paroissiale, sans avoir été défiguré pour cela; ce qui prouve une fois de plus combien l'analogie était grande entre la structure de l'église et celle des édifices de cette catégorie.

Les hôpitaux du treizième siècle furent en grande partie détruits au quinzième, et remplacés par des bâtiments moins bien conçus, au point de vue de l'hygiène et de la vraie charité, de la charité pratique, qui distinguait à un si haut degré les âges de foi. Au principe de la séparation des malades et de la division des hospices, succéda le principe opposé : on chercha à réunir le plus de malades possible dans un même établissement. Louis XIV, grand concentrateur en toutes choses, perpétua cette nouvelle tradition, et elle a subsisté jusqu'à notre époque, où les hôpitaux ne sont plus que de vastes hôtelleries, aussi banales comme séjour que comme architecture.

Entrons, cette fois, dans le monde profane, et abordons l'étude de l'architecture purement civile. Quels sont ces hauts et lourds édifices

qui frappent tout d'abord nos regards au sortir des maisons de Dieu, et qui, sans atteindre l'élévation merveilleuse de celles-ci, dominent encore de très haut les maisons ordinaires ? Ce sont des *palais* et des *châteaux*. Gardons-nous de confondre ces deux termes et ces deux genres de monuments : ils diffèrent à la fois dans leur destination et dans leur origine. Le palais *(palatium)* était primitivement le local où l'on rendait la justice ; mais, l'exercice de la justice étant le prérogative essentielle du pouvoir suprême, il est devenu naturellement et peu à peu l'habitation du roi ou du prince souverain quelconque ; le palais dérive donc du tribunal, et nous disons encore le *palais de justice*. Au contraire, le château *(castrum, castellum)* a, comme l'indique son nom latin, une origine toute militaire : c'est la forteresse, c'est la citadelle antique, transformée, humanisée. Le château deviendra donc la demeure des guerriers, des commandants de troupes, et, par extension, de la noblesse en général, dont la guerre était autrefois la première occupation et la raison d'être. Néanmoins, dans l'usage, on réunira quelquefois les éléments de l'un et de l'autre. D'une part, les châtelains seront bien aises de jouer au prince : tout marquis veut avoir des pages, et tout seigneur veut avoir son petit palais. D'autre part, les rois auront souvent besoin de fortifier leur résidence et d'y ajouter un donjon. Mais tenons-nous-en à la règle générale, et passons tour à tour la revue du vrai palais et du vrai château.

Le palais proprement dit se compose, pour ainsi dire, d'une seule pièce : la salle où se rend la justice, la *grand'salle*, comme on disait au moyen âge. Cette vaste pièce est voûtée comme la nef des églises, et, au besoin, soutenue comme elle par une colonnade ; voûte et colonnade qui suivent les variations de l'architecture sacrée. Elle est ordinairement située au rez-de-chaussée, et l'on y accède par un per-

ron monumental, qui joue un grand rôle dans les cérémonies féodales. Elle-même sert de théâtre à des cours plénières, à des fêtes, à des réunions de toute espèce ; notre salon moderne n'en sera que le diminutif. A l'étage supérieur, se trouvent des logis, des chambres de diverse grandeur, distribuées suivant les besoins. Ainsi, l'ensemble de l'édifice a une forme très simple, celle d'un carré long. Il est flanqué quelquefois d'une tour ou d'une chapelle, entouré de cours à portiques, comme les cloîtres, et de dépendances comprenant une prison, une salle des gardes, des écuries, etc. Mais, en dehors de ces accessoires, le bâtiment principal offre un aspect uniforme, rectangulaire, plutôt sévère qu'élégant. On cite cependant comme assez somptueux le palais des comtes de Troyes, dont la grand'salle mesurait 24 mètres de large sur 12 de long (ce qui est énorme), et celui des comtes de Poitiers, qui, par exception, avait jusqu'à trois étages voûtés. Comme importance matérielle, aucun ne valait le palais de saint Louis, celui que nous appelons encore *le palais* tout court, et qui fut longtemps la vraie résidence officielle de nos rois (car le Louvre, comme plus tard les Tuileries, n'était primitivement qu'un château). Jean de Jandun, qui admirait tant Notre-Dame, vante aussi cette vaste habitation, « qui pouvait contenir tout un peuple, et son immense salle, remplie de statues des rois de France, si vraies dans leur expression qu'on les croirait vivantes ; puis cette grande table de marbre, où les convives sont tournés vers l'Orient, et dont la surface polie est illuminée par les rayons du soleil couchant, à travers les vitraux des fenêtres opposées (1). »

Il subsiste quelques précieux débris de ce beau monument royal. La tour carrée, dite tour de l'Horloge, qui dresse près du quai sa vieille masse grise, remonte même plus haut que saint Louis ; mais

1. *Hist. littér. de la France*, t. XXIV, 709.

elle a été remaniée plusieurs fois. Les incendies de la Commune ont détruit un autre corps de bâtiment qui faisait partie de l'ancien palais : c'est celui qui était situé entre les deux tours rondes donnant sur le même quai ; nous l'avons vu relever depuis, en attendant que



Fig. 40. — Palais de saint Louis, avec la Sainte-Chapelle et le verger royal.
Miniature du livre d'heures du duc Jean de Berry.

nous le voyions redétruire. Ces deux dernières tours furent ajoutées elles-mêmes au quatorzième ou au quinzième siècle. Le palais s'était alors quelque peu développé, et l'ensemble de ses dépendances était enfermé par une muraille crénelée. Nous n'avons pas de descriptions écrites qui puissent nous donner une juste idée de ce qu'il était ; mais une miniature extrêmement curieuse, qui orne un livre d'heures exécuté pour le duc de Berry, frère de Charles V, aujourd'hui la pro-

priété de Mgr le duc d'Aumale, nous en dit à ce sujet plus long que bien des textes. En regardant ce charmant paysage, un des chefs-d'œuvre de la peinture sur vélin du moyen âge, on se sent transporté à la cour si simple et si chrétienne du saint roi. A la porte de ce palais aux toits aigus, et sur l'herbe de ce verger qui en dépendait, où faucheurs et faucheuses sont représentés dans des poses si naturelles, avec le costume des ouvriers du temps, ce grand justicier, le Salomon moderne, jugeait en personne, à la façon des patriarches, les causes de ses sujets. Ces petits saules qui bordent le ruisseau faisaient concurrence aux fameux chênes de Vincennes ; car les uns et les autres ont servi de cadre aux tableaux touchants que nous a déroulés, dans sa vieille langue maternelle, le bon sire de Joinville, le fidèle compagnon de saint Louis.

« Il arriva mainte fois, dit-il, qu'en été le roi allait s'asseoir au bois de Vincennes, après sa messe, et s'appuyait contre un chêne, et nous faisait asseoir autour de lui. Et tous ceux qui avaient quelque affaire venaient lui parler, sans empêchement d'huissier ni d'autres gens. Et alors il leur demandait de sa propre bouche : Y a-t-il ici quelqu'un qui ait sa partie ? Et ceux qui avaient leur partie se levaient. Et alors il leur disait : Taisez-vous tous, et l'on vous expédiera l'un après l'autre. Et alors il appelait mon seigneur Pierre de Fontaine et mon seigneur Geffroi de Villette, et disait à l'un deux : Expédiez-moi cette partie. Et quand il voyait quelque chose à reprendre dans les paroles de ceux qui parlaient pour lui, ou dans les paroles de ceux qui parlaient pour autrui, lui-même le corrigeait de sa bouche.

» Je vis quelquefois en été que, pour expédier ses gens, il venait dans le jardin de Paris, vêtu d'une cotte de camelot, d'un surcot de tiretaine sans manches, un manteau de taffetas noir sur les épaules,

très bien peigné, et sans coiffe, et un chapeau de paon blanc sur sa tête. Il faisait étendre des tapis pour nous asseoir autour de lui, et tout le peuple, qui avait affaire par devant lui, se tenait autour de lui debout. Et alors il les faisait expédier de la manière que je vous ai dite tout à l'heure pour le bois de Vincennes (1). »

Ce jardin du Palais, qui vit de si belles choses, occupait à peu près l'emplacement actuel de la Préfecture de police, laquelle ne rappelle que de très loin, comme l'on sait, les scènes patriarcales de la demeure de saint Louis. On le trouve encore appelé, dans les sermons du temps, le *verger royal*. Et pourquoi ces vieux manuscrits, ces recueils d'homélies, en font-ils mention ? Précisément parce que l'on y prêchait quelquefois, par exemple à la procession du dimanche des Rameaux, qui se rendait de Notre-Dame au Palais, et fournissait ainsi au pieux roi l'occasion d'entendre chez lui ses orateurs préférés (2). Tout un monde de souvenirs s'éveille, chez l'historien, à l'aspect de ce séjour de paix et de prière, si différent de la résidence des potentats modernes ; je doute même que les palais du Louvre ou de Versailles, qui ont cependant un si riche passé, puissent en évoquer d'aussi émouvants.

Et pourtant, je n'ai encore rien dit de ce chef-d'œuvre sans prix, de ce joyau étincelant qu'il renfermait dans son enceinte, et qui, par un privilège unique et providentiel, est parvenu jusqu'à nous dans toute sa splendeur : je veux parler de la Sainte-Chapelle du Palais. Arrêtons-nous un instant à ce sanctuaire fameux : l'histoire et l'archéologie sont également intéressées à sa visite. Et d'abord, qu'est-ce qu'une Sainte-Chapelle ? Toutes les chapelles sont saintes en principe et par leur destination ; mais il y en avait de plus saintes que

1. Joinville, éd. de Wailly, p. 21.
2. V. *La chaire française au moyen âge*, 2e éd., p. 228.

les autres aux yeux de nos pères : celles qu'ils qualifiaient ainsi étaient celles qui contenaient quelque insigne relique de la Passion

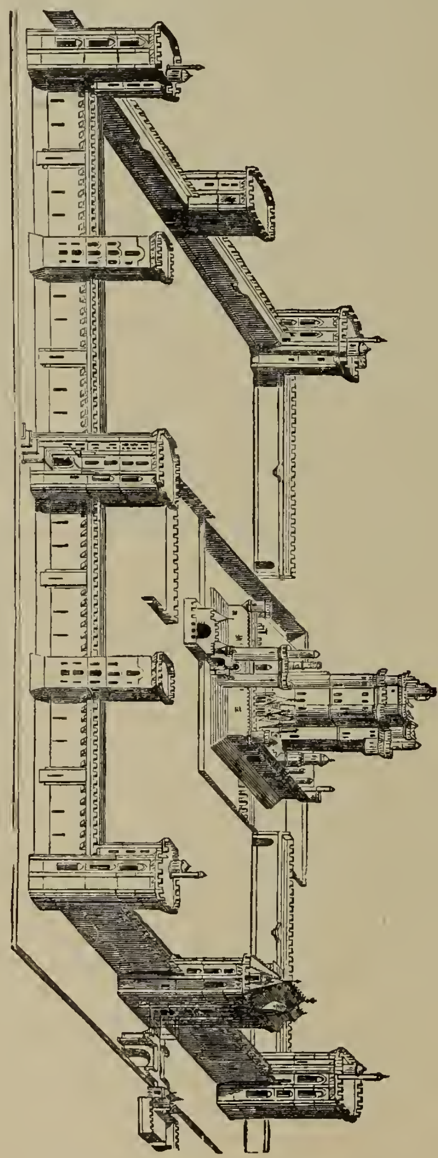


Fig 41. — Chateau de Vincennes.
Donjon, chapelle et remparts.

du Sauveur. Il y avait des Saintes-Chapelles à Vincennes, à Bourges, à Dijon, à Bourbon-l'Archambault. Celle de cette dernière localité fut bâtie au quatorzième siècle par le duc Louis Ier de Bourbon, dans

l'intérieur même de son château, pour recevoir un morceau de la vraie croix, que saint Louis avait donné à son frère Robert, tige de la maison de Bourbon, en revenant de Palestine. Elle se composait de deux chapelles superposées, et passait pour un des plus beaux monuments de l'époque. Malheureusement, elle a été détruite à la Révolution, et la relique qu'elle renfermait se conserve actuellement dans l'église paroissiale. La Sainte-Chapelle de Vincennes, également voisine du donjon, était encore très remarquable. Élevée en 1379 par Charles V, elle offrait encore le type rayonnant, et fut soigneusement entretenue jusqu'aux temps modernes par un collège de chanoines chargé de la desservir. Mais aucun de ces édifices n'atteignit la renommée de la Sainte-Chapelle de Paris, et nul n'abrita un aussi précieux dépôt. Voici à quelle occasion elle fut construite.

La sainte couronne d'épines, venue de Jérusalem, avait été longtemps le palladium de la vieille cité impériale de Constantinople. Mais le malheureux Baudouin II, héritier de l'éphémère royaume fondé dans cette ville par les croisés d'Occident, l'avait mise en gage à Venise, dans un moment de détresse, contre une somme équivalant à environ 116,000 francs de notre monnaie. Étant venu en France, il la donna à saint Louis à la charge de la dégager, et en signe de gratitude pour ses bons offices. Deux Frères Prêcheurs reçurent la mission d'aller désintéresser les Vénitiens, et de rapporter dans notre pays le débris sacré de l'œuvre de notre salut. La translation de la sainte couronne à travers la France fut une marche triomphale. Bien que j'aie déjà donné ailleurs la traduction du récit officiel de ce grand événement, écrit par Gautier Cornut, archevêque de Sens, témoin oculaire, elle a sa place trop marquée ici pour que je puisse me dispenser de la reproduire, avec quelques-unes des explications dont je l'ai fait suivre. Elle montrera, tout au moins,

combien saint Louis ressemblait peu aux souverains de notre siècle, et quel abîme sépare nos fêtes publiques actuelles des réjouissances sincères et spontanées de nos pères.

« L'an 1239, le lendemain de la fête de saint Laurent martyr, le précieux trésor est apporté à Sens (de Villeneuve-l'Archevêque, où le roi avait été le chercher au milieu du concours de toutes les populations voisines). L'allégresse agite toute cette multitude, sans distinction d'âge ni de sexe. A la porte de la ville, le roi, nu-pieds, revêtu seulement de sa tunique, prend sur ses épaules le fardeau vénéré, avec son frère Robert, qui donne les mêmes signes d'humilité. Devant et derrière marchent les chevaliers, sans chaussures également. Les habitants en liesse accourent au-devant du cortège ; le clergé s'avance en procession ; les prêtres de la cathédrale, couverts d'ornements de soie, et les religieux des différents monastères portent avec eux les corps des saints et les autres reliques : on dirait que les saints se hâtent d'aller à la rencontre de leur Seigneur qui arrive. Dans toutes les bouches éclatent spontanément les louanges de Dieu ; la ville, parée de tentures et de tapis, étale toutes ses richesses ; les cloches sonnent,. les orgues retentissent, et le peuple transporté applaudit. Les places, les faubourgs,sont illuminés par la lueur des cierges et des torches enflammées. La sainte couronne est déposée dans l'église de Saint-Étienne protomartyr ; on la découvre, et la foule se repaît de la contemplation de l'objet de son bonheur.

» Le lendemain, le roi se remet en route vers Paris, portant toujours la châsse qui renferme la bienheureuse relique. Sur ses pas, tout le monde le couvre d'acclamations : Béni soit celui qui vient en l'honneur du Seigneur, et à qui le royaume de France doit le suprême bonheur d'un pareil présent ! Le huitième jour, on arrive

devant les murs de la capitale, près de l'abbaye de Saint-Antoine, où une tribune élevée se dresse au milieu de la plaine. Là, en présence d'une foule de prélats, du clergé de toutes les églises en habits de fête, des reliques des saints transférées et exhibées, et de tout Paris sorti de ses murs, la châsse est offerte aux regards du haut de la tribune ; on prêche au peuple la grandeur de ce jour et la cause de son allégresse.

» Ensuite le roi et son frère, déchaussés comme auparavant, et revêtus simplement de leur tunique, introduisent le précieux fardeau dans la ville. Les prélats, les clercs, les religieux, les chevaliers le précèdent nu-pieds. Que de démonstrations de joie sur leur parcours ! que de signes de réjouissance ! Personne ne saurait retracer un pareil spectacle. Le cortège se rend à l'église épiscopale de Notre-Dame, et, après avoir payé un tribut d'actions de grâces à Jésus-Christ et à sa bienheureuse Mère, revient en grande pompe au palais du roi avec le dépôt sacré, et la couronne du Sauveur est placée solennellement dans la chapelle royale de St-Nicolas (1). »

Peu de temps après, saint Louis eut le bonheur de joindre à la couronne d'épines un morceau considérable de la vraie croix, puis l'éponge et le fer de la lance qui avait percé le côté de Notre Seigneur. La petite chapelle de St-Nicolas, qui existait antérieurement dans le Palais, n'était pas un sanctuaire digne de pareils trésors : la construction de la Sainte-Chapelle fut décidée. Un architecte éminent, Pierre de Montereau, qui venait de terminer le beau réfectoire de l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés, fut chargé d'exécuter le désir du prince. Il commença le nouvel édifice en 1242 : cinq ans après, tout était terminé.

C'était, comme on le voit, au moment de l'avènement du style

1. Duchesnes, *Franc. hist. scriptores*, V, 407.

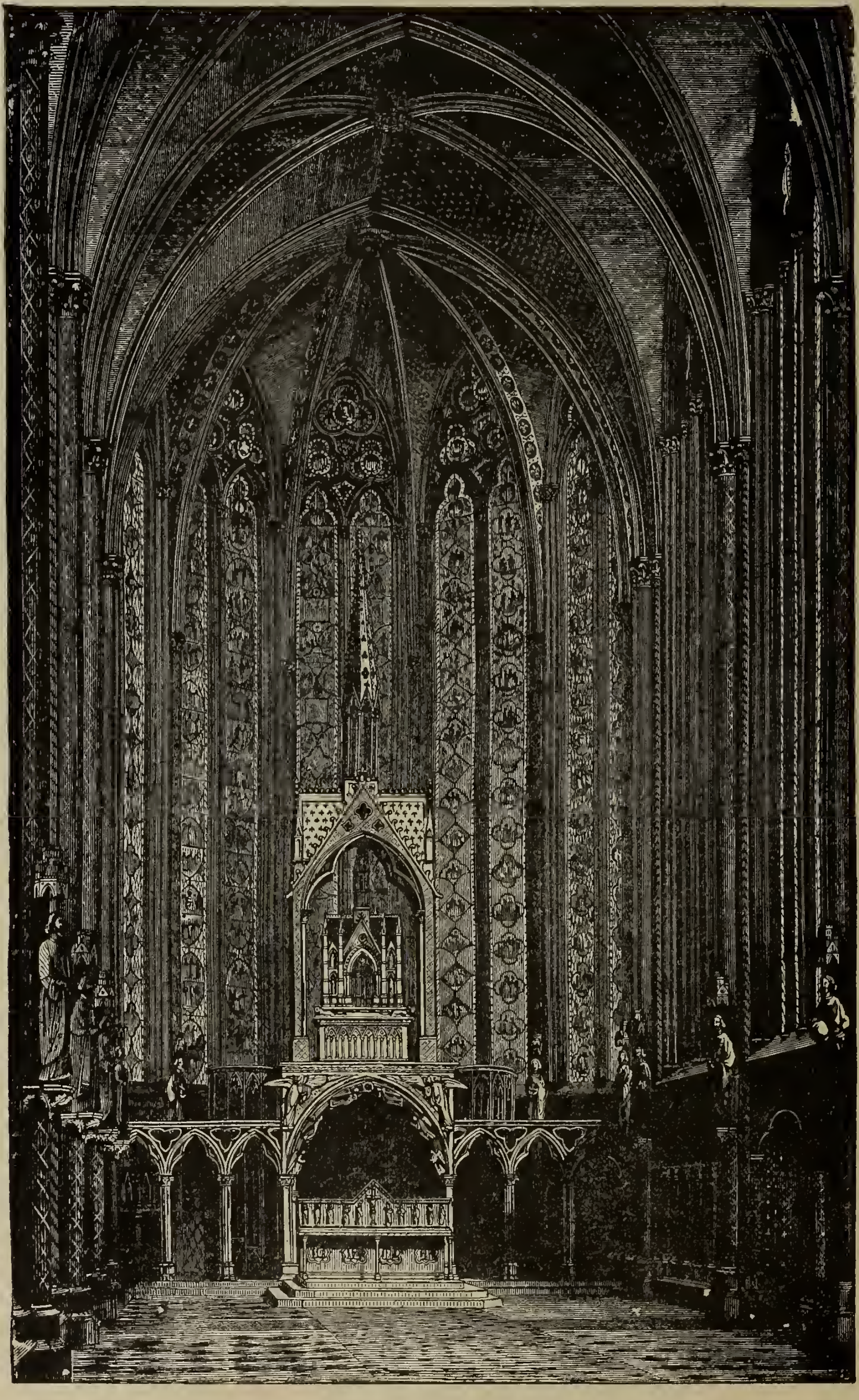


FIG. 42. — SAINTE-CHAPELLE DU PALAIS, A PARIS.

rayonnant, que ce beau monument devait lui-même contribuer à répandre. La dédicace en fut faite, le 25 avril 1248, par l'évêque de Tusculum, légat apostolique, pour la chapelle supérieure, consacrée en l'honneur de la sainte couronne et de la vraie croix, et par le bienheureux Philippe Berruyer, archevêque de Bourges, pour la chapelle basse, consacrée à la Sainte Vierge. L'ensemble des travaux coûta, dit-on, au roi quarante mille livres, somme considérable, représentant à peu près la valeur de quatre millions d'aujourd'hui. Mais la châsse et l'ornementation des reliques lui coûtèrent deux ou trois fois autant, d'après Tillemont. Cette profusion, la seule que se permit jamais le pieux monarque, explique la somptuosité qui règne dans tout l'édifice. L'élément rayonnant y brille dans toute sa splendeur. Seulement, comme il ne s'agissait pas d'une église, l'architecte ne lui a naturellement donné ni les développements de celle-ci, ni les arcs-boutants que son vaisseau ne comportait pas. Il a fait simplement un reliquaire en pierre. Il a voulu surmonter les saintes reliques d'une seconde et plus vaste châsse, et cette châsse, il l'a posée sur une première chapelle ou sur un étage inférieur à voûte basse, divisé, celui-là, en trois compartiments de hauteur égale, et formant comme le piédestal du vase précieux destiné à renfermer le palladium du royaume. Cette disposition a été imitée à Vincennes, à Bourges, à Bourbon, partout où se sont élevées des Saintes-Chapelles. A l'extérieur, les arcs-boutants ont été remplacés par de longs contreforts à puissante saillie, munis à leur base d'un fort empatement, et présentant toute la somme de résistance nécessaire. Quant aux arcades de l'intérieur, absentes de la chapelle supérieure, elles ont été rappelées sur les murs latéraux par une arcature dessinée des plus riches, dont chaque travée se compose de deux arcs trilobés, surmontés d'un quatre-feuilles, et les espaces laissés vides par cette décoration

ont été eux-mêmes couverts de bas-reliefs, de peintures, de verres colorés ou dorés, ou d'applications de gaufrure. Ces dernières consistent en une couche de pâte de chaux très mince, sur laquelle, pendant qu'elle était encore molle, on imprimait des ornements déliés et peu saillants, au moyen d'un moule en bois ou en fer. C'est par ce procédé qu'on décorait les vêtements des statues, et, en l'appliquant aux parties délicates de l'architecture intérieure de la Sainte-Chapelle, on est arrivé à produire l'ensemble le plus élégant qu'on puisse imaginer. Mais, dans les grandes verrières, dans la voûte, dans la chapelle basse, et dans cette flèche aiguë, élevée au milieu de la croisée d'ogives comme pour former un dais de dentelles et de dorure au dessus des saintes reliques, on trouve tous les caractères ordinaires de l'église rayonnante, et à un degré de perfection qui n'a été que bien rarement atteint. Ce monument, dont nous avons tout à l'heure entendu l'éloge enthousiaste dans la bouche d'un contemporain, demeura comme le type de la mode nouvelle et exerça sur la marche de l'art une influence véritable. Ainsi que le dit M. de Caumont, qui a joint à une assez mauvaise classification des styles de très justes observations de détail, « il fait époque dans les annales de l'architecture française; à partir de ce moment, le principe d'élévation et de légèreté fit de nouveaux et rapides progrès, et le style ogival revêtit les formes les plus gracieuses (1). »

La Sainte-Chapelle était entretenue par le souverain sur ses propres deniers. Faisant partie de la maison du roi, elle fut administrée par un maître-chapelain et dix ou douze autres clercs, pour lesquels saint Louis fit bâtir des logements spéciaux. Un peu plus tard, la Chambre des comptes, établie par Philippe-le-Bel à la porte

1. *Abécédaire d'Archéologie*; p. 457. *Saint Louis, son gouvernement et sa politique*, p. 92 et suiv.

même de la Sainte-Chapelle, au milieu des maisons canoniales qui bordaient l'enceinte sud-ouest du Palais, eut la régie temporelle de l'édifice sacré et de ses dépendances. Leur entretien fit partie intégrante de ses attributions, ainsi que la garde des reliques et la haute surveillance du Trésor des chartes, installé dans les étages supérieurs de la sacristie. Il résulta de toutes ces circonstances un encombrement fâcheux autour du vénérable sanctuaire élevé par saint Louis. Dans les temps postérieurs, cet inconvénient prit des proportions presque scandaleuses. Les échoppes envahirent la place. M. de Boislisle nous montre, dans sa *Notice sur la Chambre des comptes*, « un fouillis de constructions parasites encombrant, empestant et assourdissant tous les alentours. Gens de métiers et *mécaniques*, horlogers, tailleurs, marchands de tableaux, merciers, savetiers, brodeurs, libraires surtout, tout cela pullulait dans tous les coins de la cour, le long des murs de la chapelle basse, sur le perron de l'escalier qui conduisait à l'église supérieure, et jusque devant le grand portail. Plusieurs de ces échoppes-boutiques, celles de Barbin (le libraire dont parle Boileau), celle du perruquier du *Lutrin*, Didier dit l'Amour, ont eu leur illustration (1). » Les gens des comptes furent impuissants à chasser les vendeurs du temple, ou du moins de ses abords ; et une curieuse perspective du dix-huitième siècle nous représente encore la Sainte-Chapelle assiégée de tous côtés par des constructions hétéroclites, qui la masquaient en partie. Aujourd'hui, du reste, elle est cachée aux passants par des bâtiments plus hauts encore et moins pittoresques. Il faut rapprocher cette vue de la miniature que j'ai citée tout à l'heure et de l'état actuel du monument, pour se rendre compte des variations considérables subies par son entourage.

Le Palais lui-même changea plus d'une fois d'aspect au dix-

1. De Boislisle, *op. cit.*, p. XXXVII.

septième siècle. Non seulement les grosses tours dont j'ai parlé lui imprimèrent un cachet plus majestueux, mais Philippe-le-Bel fit

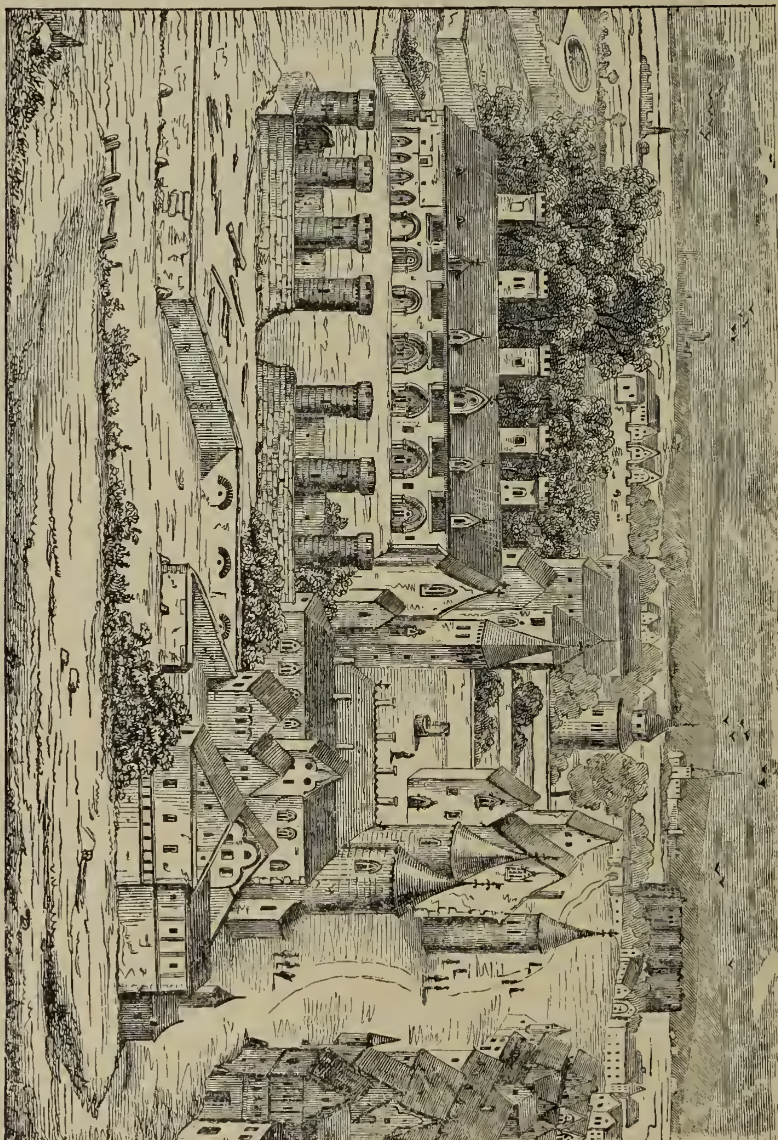


FIG. 43. — LE PALAIS DES TOURNELLES, A PARIS, d'après un ancien dessin.

construire des galeries, des portiques, une grande salle, qualifiés par un écrivain moderne, appelé Corrozet, qui put encore les voir, « très somptueux et magnifiques ouvrages, bâtis sous la direction de

messire Enguerrand de Marigny, comte de Longueville et général des finances. Et voyez (ajoute le même auteur,) quels hommes on employoit jadis à tels états, plutost que des affamez et des hommes

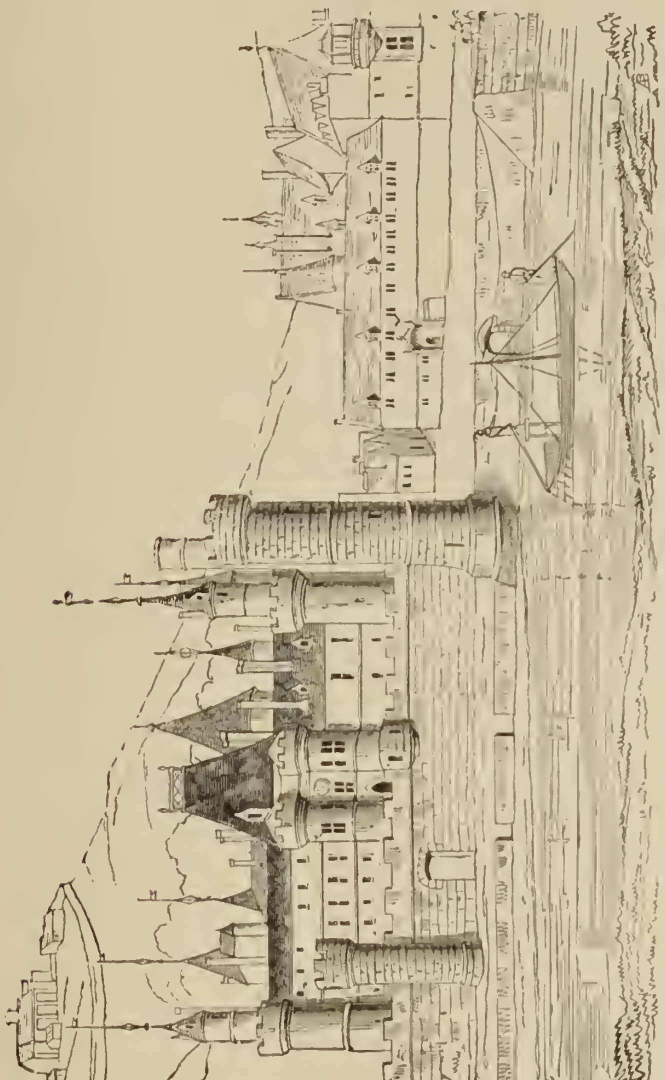


FIG. 44. — CHATEAU DU LOUVRE, AU TREIZIÈME SIÈCLE.

qui ne demandent qu'à piller l'argent du prince. — Enguerrand de Marigny n'en fut pas moins pendu, observe Viollet-le-Duc ; ce qui

enlève quelque chose au sens moral de la remarque du bon parisien Corrozet (1).» Charles V, Louis XI, embellirent à leur tour l'intérieur du Palais, et Louis XII construisit ou acheva le corps de bâtiments occupé par la Chambre des comptes ; si bien que l'ensemble finit par présenter un étonnant fouillis de constructions plantées de la façon la plus pittoresque. Leur aspect faisait l'émerveillement des étrangers qui visitaient Paris au temps de Louis XIV, et dont les yeux n'étaient plus habitués qu'aux grandes lignes droites, aux monuments froids et compassés. Mais, depuis Charles V, le Palais avait cessé d'être la demeure des souverains pour devenir le temple de la justice et l'antre de la chicane. Les rois le délaissèrent peu à peu pour les Tournelles, le Louvre, les Tuileries, ou pour des résidences plus éloignées, rentrant, comme je l'ai dit, dans la catégorie des châteaux.

Ce vieux séjour de la cour de France, animé par tant de scènes dramatiques ou touchantes, n'est plus maintenant que l'ombre de lui-même. Tout a changé autour du royal Palais et sur son emplacement même. Seule, la Sainte-Chapelle est restée ce qu'elle était, grâce à d'intelligentes restaurations ; seul, ce géant de pierre et d'or a traversé, la tête haute, toutes nos révolutions, tous nos désastres, sans perdre une de ses beautés, comme si DIEU avait voulu nous transmettre dans son intégrité la preuve la plus éclatante, la plus indiscutable, de la supériorité artistique des âges chrétiens. Seulement il a perdu sa destination primitive, il a perdu sa raison d'être : les débris de la sainte couronne ne sont plus là (ils gisent au fond des armoires de Notre-Dame), et ils ne sont plus le palladium de la France, qui ne veut plus actuellement d'aucun palladium. DIEU l'avait choisie un jour, cette contrée privilégiée, pour être le dépo-

1. *Dictionnaire d'architecture*, VII, 5.

sitaire de son diadème sanglant, symbole de sa royauté sur les peuples, comme si elle devait participer elle-même à cette souveraineté universelle. Avec cet emblème mystérieux, l'empire du monde avait passé de l'Orient à l'Occident, de Constantinople à Paris. Aujourd'hui le vase est vide, et le trésor national oublié : fasse le Ciel que cet abandon et cette indifférence ne soient pas le signal d'un nouveau et définitif revirement dans la destinée de notre patrie, et qu'après avoir répudié la première son passé si chrétien, elle ne soit pas répudiée à son tour !



Chapitre Quatrième.

Les ÉDIFICES SEIGNEURIAUX et MUNICIPAUX.

Origine du château féodal; le *castrum* et le *castellum*. — Forme primitive des résidences seigneuriales. — Le château au treizième siècle : aspect extérieur et intérieur ; Montlhéry, Coucy, le Temple, etc. — Transformations et embellissements apportés par les siècles suivants. — Les jardins. — Les fortifications. — La porte des villes ; légendes de la porte. — Les bastilles. — Les forteresses françaises en Syrie ; le *Krak des chevaliers*. — Les maisons particulières. — Beffrois et hôtels-de-ville. — Les halles. — Les ponts ; légende du pont d'Avignon. — Conclusion des chapitres relatifs à l'architecture.

Le château, ou la maison des nobles, a, comme je le disais, une origine toute militaire, à l'inverse du palais des princes, qui a une origine judiciaire. Il offre ceci de particulier, qu'il provient, par son nom, du régime romain, et, par sa nature, des habitudes germaniques. *Castellum*, *castel*, *chastel*, c'est simplement le diminutif de *castrum*. Or, qu'était le *castrum* proprement dit chez les Romains ? Un simple camp, primitivement. Le *castrum* était l'ensemble du camp retranché, et les *castella*, ou les *castra* en réduction, qui existaient dès lors, étaient de petits postes fortifiés placés en avant de ce camp pour le protéger. Ces *castella* romains avaient la forme d'un carré entouré de fossés. Pour les construire, on rejetait la terre des fossés sur le bord intérieur, de manière à produire un terre-plein, sur lequel on élevait encore des palissades.

Bientôt les *castella* devinrent, comme les *castra* eux-mêmes, des établissements permanents. Ils furent disposés entre les places fortes

sur lesquelles s'appuyaient les légions envoyées de Rome aux confins de l'empire, pour leur servir de refuge en cas d'attaque subite, et ils s'échelonnèrent ainsi le long des frontières. En Gaule, on n'en établit d'abord que dans la vallée du Rhin ; puis, peu à peu, quand les barbares eurent pénétré à l'intérieur, les *castella* se multiplièrent partout où l'on pouvait avoir à se défendre contre eux. Les escarpements naturels en fournirent la plupart du temps la base, et des bâtisses élevées à la hâte, dont on retrouve encore des traces, vinrent ensuite s'y ajouter pour rendre le poste plus imprenable.

C'est surtout à l'extrémité des plateaux, sur les espèces de promontoires qui se présentent souvent à la rencontre de deux vallées, que furent élevés les *castella*, destinés à offrir un abri, non seulement aux troupes, mais aux populations des campagnes menacées par les barbares. Jusqu'à la fin du sixième siècle, on continua d'en fonder. Fortunat nous parle encore d'un *castellum* établi par Nicetius, évêque de Trèves, sur un des coteaux de la Moselle : ses bâtiments consistaient en une sorte de chapelle surmontée d'un étage, où étaient enfermées les machines de guerre et les munitions.

Après la consolidation de la monarchie mérovingienne, la sécurité étant à peu près rétablie, les *castella* furent détruits ou démantelés. Mais, au neuvième siècle, des hordes nouvelles d'envahisseurs reparurent : les Normands semèrent de tous côtés le ravage et la terreur. La féodalité profita du désordre pour s'organiser, et les grands propriétaires du sol, les descendants des anciens leudes germains, ouvrirent à leurs gens, à leurs serfs, de nouveaux asiles fortifiés, au milieu desquels ils élevèrent leur propre maison. Cette maison, située dans l'enceinte d'une forteresse, est la mère du château féodal.

On se servit le plus souvent, pour l'établir, de l'emplacement d'un

castellum romain. On utilisa les restes des anciens fossés et des terre-pleins ; mais on entoura l'enceinte d'une défense d'un nouveau genre, composée de haies ou d'amas de branches. Le nom donné à cet embryon du château en indique à lui seul la nature, et en même temps l'origine germanique : il s'appela *haya* (du mot *hage*, *hagen*), parce qu'il consistait en une place entourée de haies. On le nomma aussi *plessis (plexitium)*, terme signifiant une palissade entrelacée de branches d'arbres ; et l'on sait à quelle quantité de châteaux ce nom de plessis est demeuré : le Plessis-lès-Tours en est le plus célèbre exemple.

Il comprenait, d'abord, un grand espace où se réunissaient les vassaux du seigneur, campant sous des baraques avec leur ménage et leurs bestiaux ; puis, plus en arrière, une autre partie réservée au seigneur et à sa famille, qui occupaient là un logis de bois à plusieurs étages, logis érigé sur une éminence factice qui s'appelait *motta*, la motte, ou *dunio*, le donjon, nom étendu par la suite à l'ensemble de la maison seigneuriale. Un fossé ou une large tranchée séparait l'emplacement du donjon, qui formait la *haute-cour*, de la partie abandonnée aux vassaux, qui constituait la *basse-cour (bassa curtis)*; puis une seconde tranchée, creusée plus loin, séparait celle-ci de la plaine, là où la nature ne l'avait pas fortifiée de ses mains.

Rien de plus rudimentaire et de moins somptueux que ces résidences primitives et ces grands bâtiments de bois, surmontés ordinairement d'une loge ou campanile servant d'observatoire aux sentinelles. C'était la construction militaire, c'était la caserne dans toute sa simplicité austère. Avant l'an 1000, quelques princes très riches élevèrent seuls des donjons en pierre. Nous en avons conservé un spécimen à peu près unique dans les ruines du château de Langeais, bâti par Foulques Nerra, comte d'Anjou, en petit appareil entremêlé de

chaînes de briques. Mais, comme nous l'avons vu, l'architecture religieuse, et par suite l'architecture en général, prit subitement, dans le cours du onzième siècle, un essor inconnu jusque-là. L'art roman fut créé ; la science des constructeurs, le goût des constructions se déve-

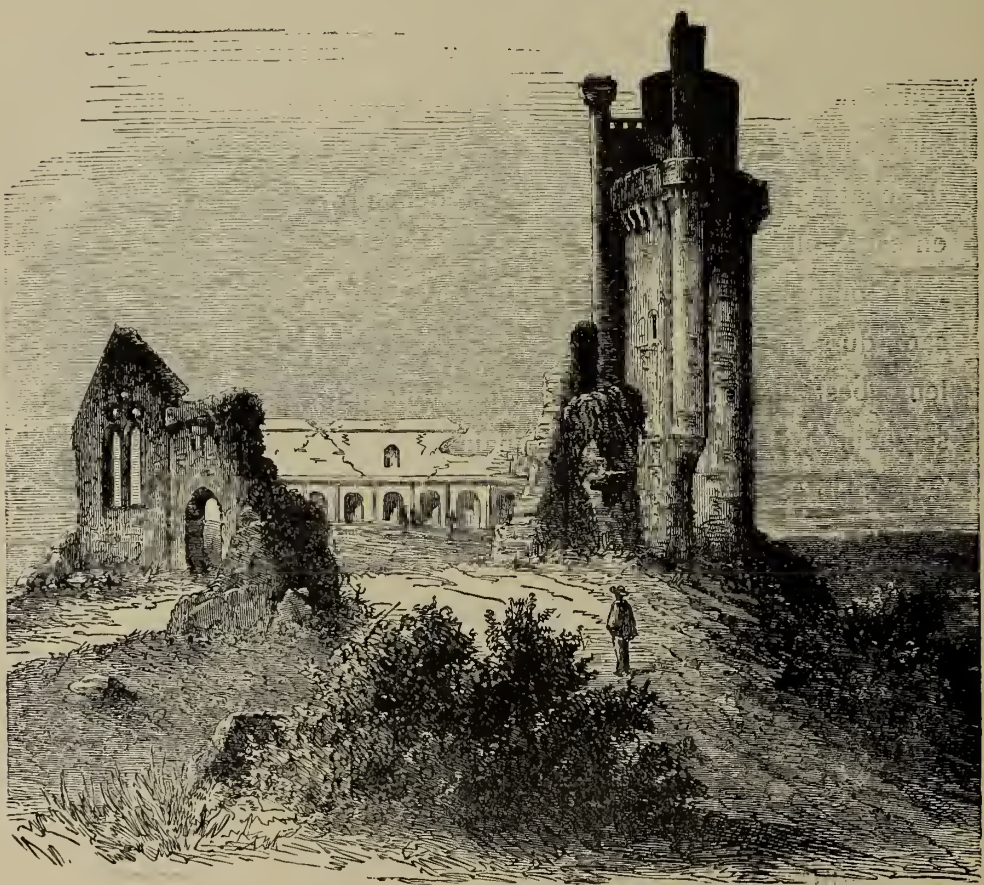


Fig. 45. — Chateau de Montlhéry.
Donjon et ruines de l'enceinte.

loppèrent avec ces belles églises dont les avantages frappaient tous les yeux. A l'exemple du clergé, les seigneurs voulurent protéger leurs édifices contre l'incendie ; ils voulurent avoir leurs châteaux de pierre, et bientôt leurs salles voûtées. Sous les rois Henri Ier et

Philippe Ier, ces nouveaux monuments surgissent en grand nombre ; la pierre se substitue au bois, sans entraîner toutefois la modification des dispositions intérieures. Au douzième siècle, on voit la voûte s'introduire à son tour dans le donjon. C'est alors que le château

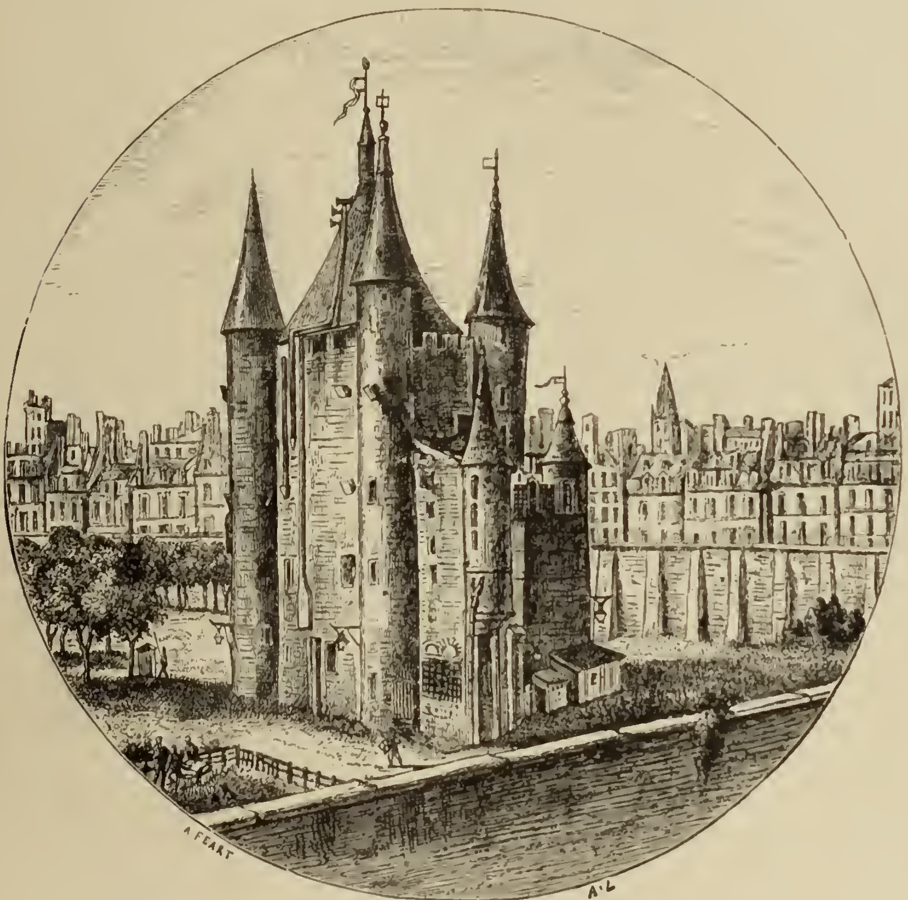


FIG. 46. — LA TOUR DU TEMPLE, A PARIS.
D'après un dessin de Nicolle.

féodal prend l'aspect général qu'il a gardé au treizième, et qu'il n'a quitté que pour revêtir le caractère d'habitation de plaisance, après la fin des grandes guerres de la France et de l'Angleterre.

Considérons donc un instant la structure et la distribution de ce

château arrivé à son plein développement. La motte, cette élévation artificielle sur laquelle on érigeait autrefois le donjon, a disparu : elle a fait place à une *chemise*, c'est-à-dire à un mur fortifié enveloppant de très près l'édifice ; les progrès réalisés dans les moyens d'attaque avaient rendu cette substitution indispensable. Les palissades, les haies, les branchages, toutes ces défenses d'un caractère primitif, sont aussi remplacés par la pierre. Une enceinte murée, formée de lignes brisées, plus redoutables pour l'assaillant, et garnie de tours à tous ses angles, enferme l'établissement, aussi bien la haute cour que la basse. Sur le devant de cette enceinte, s'ouvre un portail massif, flanqué de deux grosses tours et précédé d'un pont-levis. Souvent aussi, un second pont-levis met en communication la haute et la basse cours.

Au dedans de la première, s'élève toujours le donjon ; mais il n'affecte plus, comme auparavant, la forme carrée. La stratégie a fait reconnaître l'avantage des lignes courbes pour cet édifice élevé, dont les machines de guerre abattaient les angles avec trop de facilité : on lui donne des formes arrondies, variant à l'infini. Ainsi le donjon d'Étampes, rebâti sous Louis VII, a la configuration d'un quatre-feuilles. Celui de Château-Gaillard, construit pour le compte de Richard Cœur-de-Lion, offre un plan en amande, rond du côté de la basse cour, pointu du côté opposé, et enveloppé dans une chemise de redans, c'est-à-dire de murs à angles rentrants et saillants, affectant ici des formes semi-circulaires. Cependant tous ces dessins de fantaisie disparaissent généralement au treizième siècle ; on ne conserve plus que la forme purement circulaire. Le donjon est alors invariablement une tour ronde, d'un diamètre beaucoup plus grand que celui des tours de l'enceinte, et entourée d'une chemise, puis d'un fossé de même dessin. Son entrée est toujours du côté opposé à la basse

cour. Ce donjon comprend quatre ou cinq étages voûtés, percés de fenêtres étroites, d'archères, de bretèches, etc. Les voûtes sont établies suivant un des systèmes en pratique dans l'architecture religieuse (voûte d'arêtes, puis croisée d'ogives). Les arcatures, les baies, les ouvertures de toute sorte prennent elles-mêmes la forme donnée à leurs analogues dans l'église : cintre plein, cintre brisé, plus tard cintre à contre-courbes, etc.

On peut se rendre compte de ces dispositions extérieures par les deux vues et par le plan du château de Coucy reproduits dans l'ouvrage de M. Wallon (1). Ce monument est un des plus beaux du temps de saint Louis, et des mieux conservés relativement. Les restes du donjon de Montlhéry, avec sa haute tour crénelée dominant toute la vallée de la Seine, se rapprochent de ce type, quoique un peu plus anciens. La tour du Temple, à Paris, démolie après la Révolution, qui en avait fait le cachot de la famille royale, avait un aspect quelque peu différent, dû à des remaniements successifs ; mais elle remontait aussi, dans ses parties principales, lourdes et massives, à l'époque de la splendeur de l'Ordre. C'était une retraite tellement sûre, que les rois de France y faisaient garder leur trésor. D'heureuses restitutions de l'ensemble du château féodal, y compris la motte et le donjon, ont été insérées par M. Léon Gautier dans son beau livre sur la *Chevalerie* (2) et peuvent en donner une idée plus complète.

Quant à la distribution intérieure des châteaux, elle varie beaucoup dans ses détails. On retrouve pourtant chez la plupart les mêmes traits généraux : au premier étage, la *salle*, pièce d'apparat, où le seigneur recevait les hommages de ses vassaux et les redevances

1. *Saint Louis*, 2e édition, p. 151 et 348.
2. P. 464, 466, 467.

qu'ils venaient lui payer, et devenue peu à peu un salon, puis, derrière, son modeste logement ; au second, les chambres des enfants et des domestiques, l'habitation de la *familia;* enfin, au troisième ou plus haut, le poste des gardiens ou des défenseurs du donjon, terminé par une plate-forme crénelée d'où ils guettaient l'ennemi.

Telle est la description sommaire que Jules Quicherat donnait du château du treizième siècle, résidence toujours essentiellement militaire, comme on le voit. Ce n'était plus la caserne ou le camp retranché des premiers temps, mais c'était toujours la forteresse, et une forteresse dont les dehors austères, aussi bien que la simplicité intérieure, attestaient la destination primitive. On commença seulement au siècle suivant à élever à côté du donjon des logis plus commodes pour le seigneur et sa famille, toujours dans l'enceinte des remparts et dans la haute cour ; on commença aussi à décorer plus élégamment ces différentes constructions. L'art comme la société allait se sécularisant. Toutefois il ne faut pas prendre à la lettre ce que dit à ce sujet M. Renan dans son *Discours sur l'état des beaux-arts au quatorzième siècle :* « Les constructions militaires « sont dévolues exclusivement à la royauté, et la demeure féo- « dale cesse, à la grande joie du peuple, d'être considérée comme « une défense du pays. L'art y gagne autant que la société (1). » Le rédacteur de l'*Histoire littéraire* est ici en avance d'un bon siècle ; car ce n'est qu'après la guerre de Cent ans que la transformation dont il parle commença à s'accomplir. Et, loin d'être favorable aux destinées de l'art ou des châteaux, cette désastreuse période en vit la destruction presque totale. Les donjons féodaux, pris et repris vingt fois, pillés et dévastés, moins encore par les armées ennemies que par les bandes franches, qui en faisaient des

1. *Hist. litt. de la France*, XXIV, 603 et suiv.

repaires redoutables, furent en grande partie rasés. Quicherat n'estimait pas à moins des deux tiers la quantité de ceux qui dispa-

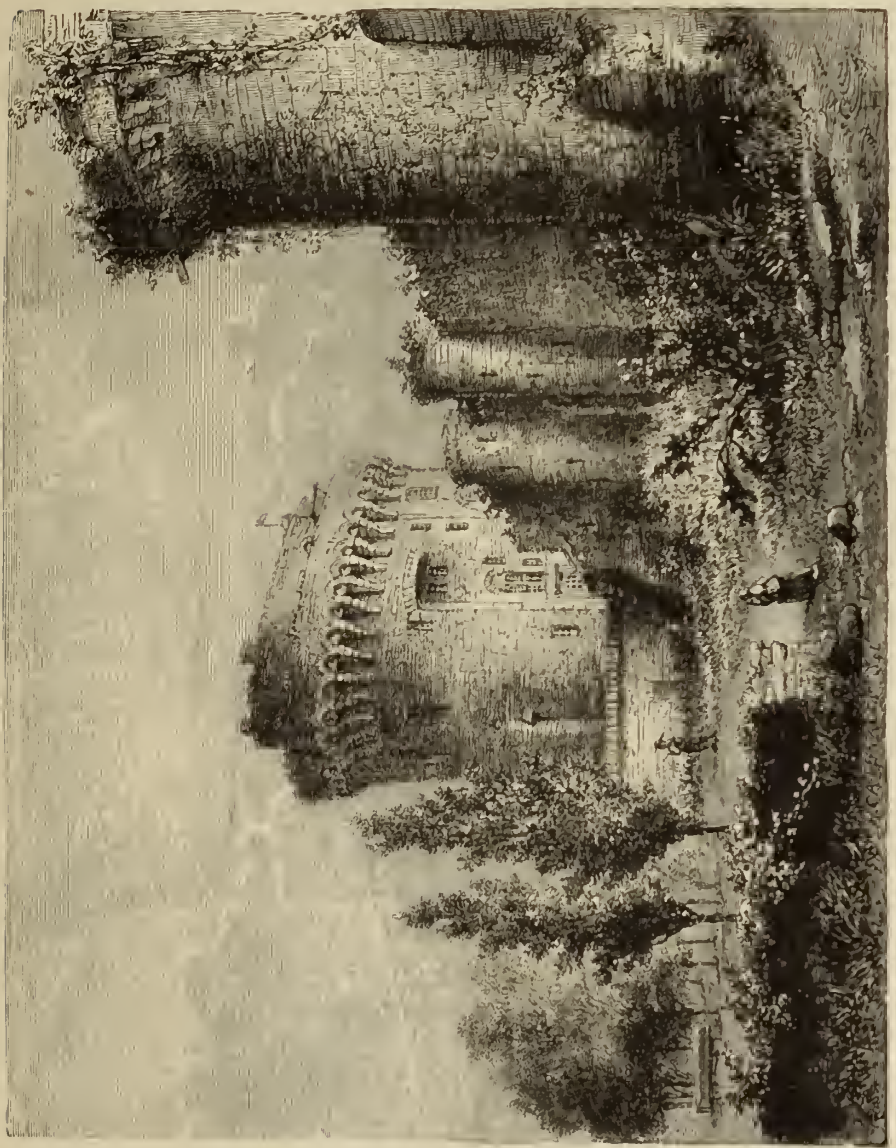


FIG. 47. — CHATEAU DE DINAN. Donjon et remparts.

rurent de 1420 à 1450. Alors des mœurs nouvelles se firent jour. La restauration si remarquable qui termina le règne de Charles VII,

le rétablissement de la police et de la sécurité, la formation des armées permanentes, permirent aux héritiers des rudes barons féodaux de descendre dans la plaine. Leurs aïeux avaient posé leur nid sur les hauteurs, comme les aigles; pour eux, se rapprochant du reste des humains, par l'effet naturel des progrès de la civilisation, ils préférèrent les vallées ou le penchant des coteaux, qu'ils peuplèrent de maisons de plaisance ou de manoirs. La fierté de la noblesse s'humanisait ; mais aussi son antique prestige, sa supériorité militaire, s'abaissaient avec sa demeure. Peu après, la Renaissance vint renouveler l'aspect du château. Elle en modifia profondément le plan et la décoration, laissant à peine subsister quelques éléments du type du moyen âge, réduits et allégés, notamment ces tourelles élégantes, mais inutiles désormais, qui rendent si pittoresques les célèbres monuments de Chenonceaux, de Chaumont-sur-Loire, de Chambord, et la nombreuse famille de leurs congénères. Chenonceaux, dont les fondements furent jetés en 1515 par Thomas Bohier, seigneur du lieu, et qui fut achevé un peu plus tard par Diane de Poitiers ; Chambord, commencé en 1526 par un architecte d'Amboise, Pierre Neveu dit Trinqueau, sur l'ordre de François Ier; Chaumont, refait par l'amiral Charles d'Amboise dans les dernières années du quinzième siècle, sont le dernier mot de l'art français en ce qui concerne le château princier. Cet art céda bientôt la place à l'art italien, et les derniers vestiges de la résidence féodale, les tourelles notamment, ne tardèrent pas à être supprimés.

Alors la demeure des princes et des grands seigneurs prit la forme moderne et exotique que les châteaux de Fontainebleau, du Louvre, de Versailles, nous montrent parvenue à son entier développement. Le Louvre, ancienne maison de plaisance de nos rois, fut rebâti dans le goût italien sur les plans de Pierre Lescot, sous François Ier,

Henri II et leurs successeurs. Les Tuileries, entreprises par Philibert Delorme, en 1564, sur les indications de Catherine de Médicis, consacrèrent encore mieux l'abandon de l'ancien style national. A l'influence de l'architecture religieuse s'était substituée celle de l'architecture antique, à l'art français l'art étranger, grandiose, mais lourd, importé par les Italiens. Toutes les modes arrivaient d'Italie, surtout à partir de Catherine de Médicis, qui amena chez nous une foule de gens de son pays ; on n'admirait plus que le genre adopté au delà des monts, et l'on répudiait comme un goût barbare le style de la vieille France. C'était, sans doute, une bonne chose de se mettre à peindre et à sculpter comme les célèbres écoles de Rome ou de Florence. Mais il eût fallu joindre à ces talents précieux le perfectionnement de cette architecture dans laquelle les Français étaient depuis longtemps passés maîtres, et non rejeter des procédés que l'Italie elle-même nous avait enviés. Car, chose bizarre, tandis qu'on voit ce pays donner le ton au nôtre à l'époque de la Renaissance, au treizième siècle, au contraire, on le voit imiter nos constructions féodales, par une préférence que nos édifices religieux n'obtinrent jamais chez lui. Brunetto Latini constate à ce propos la supériorité de nos pères sur les siens, dans l'art de disposer et de décorer agréablement leurs demeures, et en même temps les jardins qui les entouraient : « En « maisons convient-il porveoir se li temps et li lieus est en guerre « ou en pais, se c'est dedans ville ou lonc de gens. Car les Ytaliens, « qui sovent guerroyent entre aus, se délitent en faire hautes tours « et maisons de pierres ; et, se c'est hors de ville, il font fosseis, et « palis, et murs, et tourneles, et ponts, et portes coleices, et sont « garnis de mangoniaux et de saettes, et de toutes choses qui appar- « tiennent à guerre, por défendre, et por getter, et por la vie des « hommes ens et hors maintenir. Mais li Franchois font maisons

« grans et planiers, et paintes, et chambres lées, por avor joie et « délit, sans noise et sans guerre. Et por ce sèvent mielz faire « praelles et vergiers et pomiers entour lour habitacle que autre « gent, car c'est chose qui valt moult à délit donner (1). » Saint Louis avait, en effet, comme nous l'avons vu, un verger attenant à son

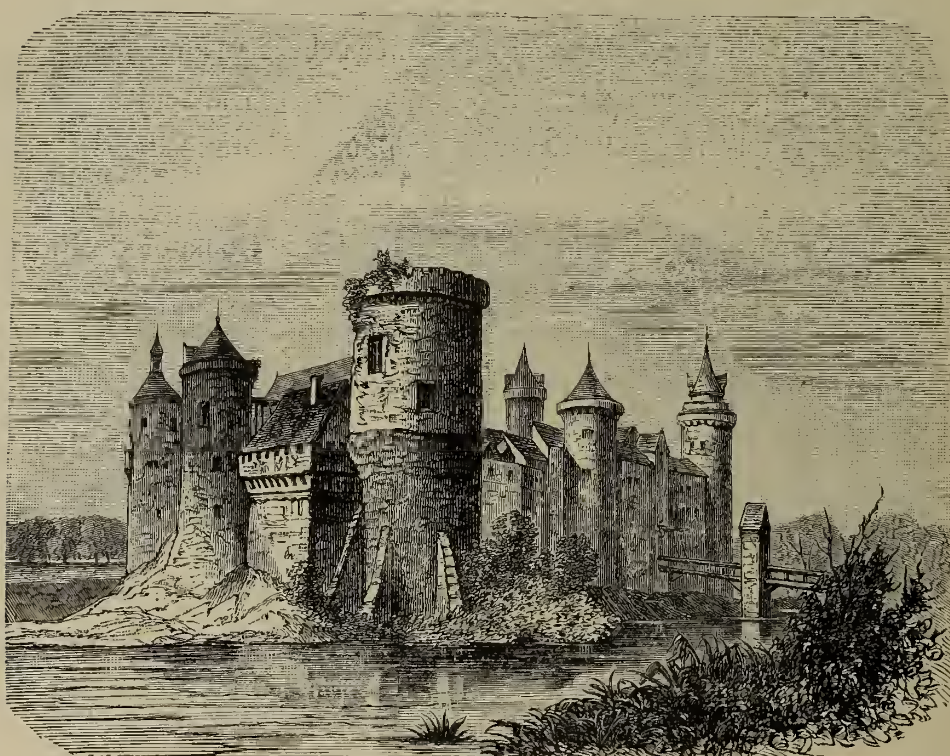


FIG. 48. — CHATEAU DE ROUEN.
Enceinte fortifiée.

palais de Paris, et l'enceinte fortifiée qui enfermait la haute et la basse cour des barons féodaux n'était point assez étroite pour leur interdire ce genre d'agrément, qui devait prendre après la période des grandes guerres une importance nouvelle, en attendant que le fameux Le Nôtre en fît une des plus brillantes spécialités de l'art français.

1. *Le livre du Trésor*, édit. Chabaille, p. 179.



FIG^r 49. — CHATEAU DE CLISSON.
Manoir.

Avant de quitter le château, il convient peut-être de dire un mot de la fortification des villes, qui offre une grande analogie avec celle des résidences seigneuriales. Jusqu'au douzième siècle, ou au moins jusqu'à la fin du onzième, le bois, les palissades, les troncs d'arbres, les remparts de terre étaient les principaux éléments de la défense pour les cités comme pour les *castella*. Les anciennes murailles romaines avaient été renversées en beaucoup de lieux, pour fournir des matériaux à l'agrandissement des villes ou à la construction des églises ; aussi, quand les Normands se présentèrent, les habitants, pris à l'improviste, durent-ils recourir à ces moyens de résistance non moins expéditifs que rudimentaires. Mais, dès les dernières années du règne de Philippe Ier, on revint à l'emploi de la pierre dans les remparts. Ces ouvrages furent exécutés par des constructeurs spéciaux, appelés *engeigneurs* ou ingénieurs (du mot *engin*, fort usité chez nos vieux auteurs dans le sens de machine). C'était une profession distincte, qui ne se confondit que plus tard avec celle d'architecte. Jusqu'au quatorzième siècle, les ingénieurs bâtissaient des donjons et ne bâtissaient pas d'églises ; mais cela ne les empêchait pas de subir, comme nous l'avons vu, l'influence de l'architecture ecclésiastique. Le rempart se transforma donc en même temps que le château et l'église. Il fut construit en grand appareil ; il devint oblique à sa base, au lieu d'être entièrement vertical comme autrefois, ce qui constituait un progrès notable au point de vue de la résistance, et le talus formant cette ligne oblique s'éleva juste à la hauteur que pouvait atteindre le bélier, la plus puissante machine de guerre des assaillants. Puis, le parapet disposé sur le sommet du mur fit saillie à l'extérieur ; il fut crénelé, garni de *massecoulis* ou *mâchecoulis*, c'est-à-dire d'ouvertures horizontales destinées à faire *couler des masses*, telles que de l'eau ou de la poix bouillantes, pour repousser

les agresseurs, et il reposa sur des consoles de pierre placées de distance en distance, appelées des *corbeaux*. Au treizième siècle, ces corbeaux furent réunis entre eux par de petits arcs à cintre brisé, tout à fait dans la forme des arcades ou des fenêtres de l'église, et décorés de différents ornements dans le goût de l'époque, trèfles, quatre-feuilles, etc...

De place en place, la ligne des remparts était interrompue par des tours, comme dans les fortifications du château. Ces tours rondes ou



FIG. 50. — PORTE DE LA VILLE D'AIGUES-MORTES.
Côté extérieur.

demi-rondes se terminaient en bas par un talus, comme le mur lui-même, et comprenaient à chaque étage une salle unique de même forme, voûtée à l'aide de huit, dix ou même douze arcs d'ogive. Un petit escalier tournant, appelé vis, et pratiqué dans l'épaisseur de la construction, mettait la tour en communication avec la ville. Des fenêtres, des archères, des meurtrières, des bretèches, étaient aussi ménagées çà et là pour les besoins de la défense. Au quatorzième siècle,

ces ouvertures devinrent généralement carrées et divisées en quatre compartiments par deux traverses placées en croix : de là le nom de croisée, étendu peu à peu à la fenêtre elle-même, ce qui devait occasionner de si étranges confusions. Tous ces détails s'appliquent également aux tours des châteaux.

Mais la partie principale de la fortification des places, celle qui prit de bonne heure une importance caractéristique, c'est la porte de la ville. Cette porte finit par devenir un véritable édifice, se composant d'un corps de bâtiments central, flanqué de deux énormes tours plus élevées que lui, rondes sur leur face seulement, et s'enfonçant profondément dans la place par leur partie postérieure. Telle était autrefois la porte Saint-Martin, à Paris, qui n'est plus depuis Louis XIV qu'un arc de triomphe, mais dont quelques vues anciennes nous rendent la physionomie imposante et guerrière. Telles sont encore la porte Guillaume, à Chartres, parfaitement conservée, et celle d'Aigues-Mortes, bâtie un peu après 1246. En outre, la porte de ville, au lieu d'être à double baie comme à l'époque romaine, est à baie unique, en forme de cintre brisé, et accompagnée quelquefois d'une petite poterne. En avant, un pont-levis la protège ; derrière ce pont-levis se trouve la herse, et au fond, du côté de la ville, une grille de fer. On sent que les ingénieurs avaient fait de cette construction l'élément capital de la défense. C'était l'endroit le plus vulnérable ; ce devait être le plus surveillé et le plus protégé. La porte de ville était devenue pour cette raison une espèce de centre, un lieu de réunion. Il s'y tenait des assemblées publiques ; il s'y passait des événements importants, et plus d'une tragédie s'est nouée ou dénouée sous ses murailles épaisses. Il y a tout un cycle de légendes qu'un de nos érudits a appelées les « légendes de la porte », et qui forment dans nos vieilles épopées nationales une série d'épisodes touchants

ou terribles. Telle est la superbe scène où, dans *Aliscamps*, Guillaume, duc d'Aquitaine, vaincu et fugitif, essaye de se faire reconnaître par Guibourc, son épouse, enfermée dans les murs d'Orange. Il arrive de la funèbre bataille, seul survivant, couvert de traits, caché tout entier par son armure et son heaume hermétiquement clos ; il frappe à la lourde porte derrière laquelle est pour lui le salut.

« Le comte Guillaume s'est durement hâté.
« Ami, dit-il au portier, ouvrez-moi la porte ;
« Je suis Guillaume ; c'est à tort que vous ne me croyez pas.
« — Attendez un moment, dit le portier.
« Aussitôt il descend de la tournelle,
« Vient à Guibourc, et s'écrie à voix haute :
« Gentille comtesse, dit-il, hâtez-vous :
« Là, dehors, est un chevalier armé ;
« Il est tout couvert d'armes païennes ;
« Sa fierté est étrangement grande.
« Il ressemble à un homme qui sort de la bataille,
« Car ses bras sont tout ensanglantés.
« Il est d'une taille énorme, armé sur son cheval.
« Il dit, enfin, qu'il est Guillaume au Court-Nez.
« Venez-y, dame, par DIEU ; vous le verrez.
« Guibourc l'entend ; tout son sang est troublé.
« Elle descend du palais seigneurial
« Et vient aux créneaux, au-dessus des fossés.
« Que demandez-vous, vassal ? dit-elle à Guillaume.
« Le comte répond : Dame, ouvrez la porte
« Bien vite, et faites abattre le pont-levis,
« Car je suis poursuivi par Baudus et Desramé
« Et par vingt mille Turcs aux heaumes verts.
« S'ils m'atteignent, je suis mort.
« Pour DIEU, gentille comtesse, hâtez-vous.
« — Point n'entrerez, vassal, dit Guibourc.
« Je suis toute seule ici ; pas un homme avec moi,
« Si ce n'est ce portier et un prêtre,
« Et mes petits enfants qui n'ont pas dix ans passés.
« Je suis avec nos dames, qui ont le cœur navré
« A cause de leurs maris, ne sachant ce qu'ils sont devenus.
« Ils sont partis avec Guillaume au Court-Nez,
« En Aliscamps, contre païens mécréants.
« Non, l'on n'ouvrira ici ni porte ni guichet

« Jusqu'au retour de Guillaume,
« Le gentil comte qui est de moi aimé.
« Ah ! qu'il le préserve, le DIEU mort sur la croix !
« Guillaume l'entend ; il s'incline vers la terre.
« De pitié il pleure, le marquis au Court-Nez ;
« Les larmes lui coulent fil à fil sur les joues.
« Il se relève, il rappelle Guibourc.
« Je suis Guillaume, dit-il ; vous avez grand tort,
« Et je m'émerveille que vous ne m'ayez pas reconnu.
« Je suis Guillaume ; ce serait mal de ne pas me croire.
« — Païen, répondit Guibourc, vous mentez ;
« Mais, par saint Pierre, votre chef sera désarmé
« Avant que je ne vous ouvre la porte.
« Le comte Guillaume a grand'hâte d'entrer,
« Et ce n'est pas merveille, car il doit avoir peur.
« Derrière lui, il entend le chemin retentir
« Sous les pas de cette gent qui le hait.
« Franche comtesse, dit Guillaume le baron,
« Trop longuement me faites demeurer.
« Voyez : de païens toutes ces terres sont couvertes.
« — Ah ! dit Guibourc, vous ne ressemblez pas à Guillaume ;
« Jamais je ne l'ai vu avoir peur des païens.
« Mais, par saint Pierre, que je dois moult aimer,
« Je ne ferai ouvrir ni porte ni guichet
« Jusqu'à ce que je voie votre chef désarmé,
« Votre nez, votre bouche et vos yeux,
« Car plusieurs gens se ressemblent au parler.
« Ici je suis seule, et j'ai raison de craindre.
« Le comte l'entend, laisse tomber sa ventaille
« Et relève son heaume chargé de pierreries.
« Dame, dit il, vous pouvez regarder à présent :
« Je suis Guillaume ; laissez-moi entrer.
« Comme Guibourc est en train de le reconnaître,
« Elle voit cent païens traverser la campagne.
« Ils sont partis de l'est avec Corsu d'Urastes :
« Desramé leur avait confié la garde
« De deux cents prisonniers chrétiens, tous bacheliers,
« Et de trente dames au clair visage.
« Les païens les ont fait charger de lourdes chaînes,
« Et ils les battent ; qu'ils soient maudits de DIEU !
« Dame Guibourc les a entendus crier
« Et réclamer l'aide de DIEU.
« Elle dit à Guillaume : Je vois bien maintenant
« Que vous n'êtes pas Guillaume le baron,
« Ce fier bras tout couvert de gloire.

« Vous ne laisseriez pas des païens emmener nos gens ;
« Vous ne les laisseriez pas dévorer nos chrétiens.
« Non, vous ne les laisseriez pas emmener, étant si près (1) ! »

Alors Guillaume se jette encore une fois sur les païens, délivre les prisonniers, et c'est seulement lorsqu'il revient avec eux que son épouse consent à le reconnaître et à lui faire ouvrir la porte d'Orange. Ainsi les tableaux les plus héroïques se déroulaient devant ces redoutables bastions comme dans leur cadre naturel.

Quelques ingénieurs augmentaient encore la force des portes de ville au moyen d'une bastille, c'est-à-dire d'une redoute ou d'une petite cour entourée de fossés, munie de tours à ses angles, et placée en avant de la porte. La fameuse Bastille de Paris, qui, elle aussi, a donné naissance à tant de légendes d'une autre catégorie, n'était, à l'origine, qu'un accroissement de fortification de ce genre, établi par Charles V devant la porte Saint-Antoine et transformé par Charles VI en véritable citadelle. Les bastilles d'Orléans jouent un rôle important dans l'histoire de Jeanne d'Arc. Toutes ces hautes défenses, celles des villes comme celles des châteaux-forts, tombèrent sous Louis XI, par suite de la vulgarisation de l'artillerie, qui les rendait plutôt nuisibles qu'utiles, et firent place aux murs bas, couverts d'amas de terre et munis de glacis, avec des tours également basses et casematées. Ce système disparut à son tour à la Renaissance, lorsque les ingénieurs italiens imaginèrent celui des bastions en polygone et en forme d'étoiles, qui ouvrait l'ère des fortifications modernes.

L'art des ingénieurs du moyen âge a laissé en France des vestiges assez nombreux. On en retrouve à Pierrefonds, à Coucy, dont le donjon a été entièrement restitué, et dans beaucoup d'autres loca-

1. J'emprunte cette traduction littérale, où le texte est calqué vers par vers, au bel ouvrage de M. Léon Gautier sur les *Épopées françaises* (III, 470).

lités. Mais ce n'est pas seulement le sol de la patrie que les constructeurs français ont couvert de puissants ouvrages militaires ; ils avaient transporté leurs procédés, leur école, jusque dans la Palestine, et là, dans ce lointain royaume de Jérusalem, qui semblait être une succursale du royaume de France, ils avaient déployé tout l'art imaginable pour enlever aux Sarrasins l'espoir de reconquérir la contrée. Dans ce but ils exécutèrent, aux douzième et treizième siècles, un ensemble de travaux gigantesques, dont la description nous a été

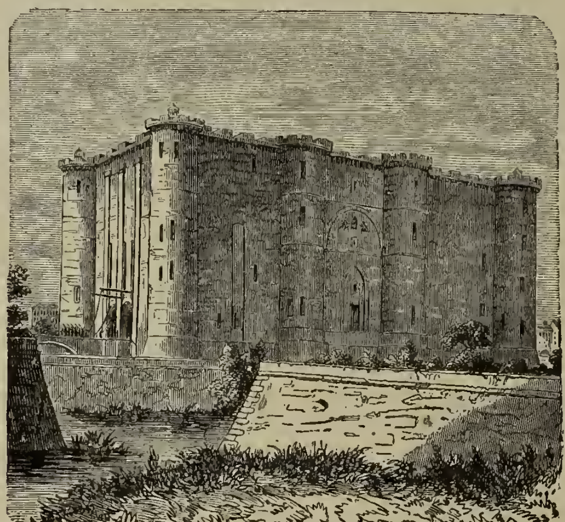


FIG. 51. — LA BASTILLE DE PARIS,
démolie en 1789.

donnée par un archéologue fort compétent, M. Guillaume Rey. Ces travaux devaient compléter et protéger la sérieuse tentative de colonisation entreprise par les croisés, malheureusement sur un terrain rebelle. Ils consistaient en une série de forteresses échelonnées le long des côtes, le long du désert qui formait au sud la limite du royaume chrétien, et devant les vallées qui pouvaient livrer à l'est un passage à travers le Liban (le nord était suffisamment défendu par les crêtes

escarpées de cette chaîne de montagnes). Toute la Palestine se trouvait ainsi enfermée par la complicité de l'art et de la nature ; et la plupart de ces châteaux-forts ont opposé au retour offensif des Sarrasins une résistance beaucoup plus solide qu'on ne croit : quelques-uns sont encore debout en partie, et n'auraient jamais succombé à la force. Cependant tous ne furent point bâtis suivant le

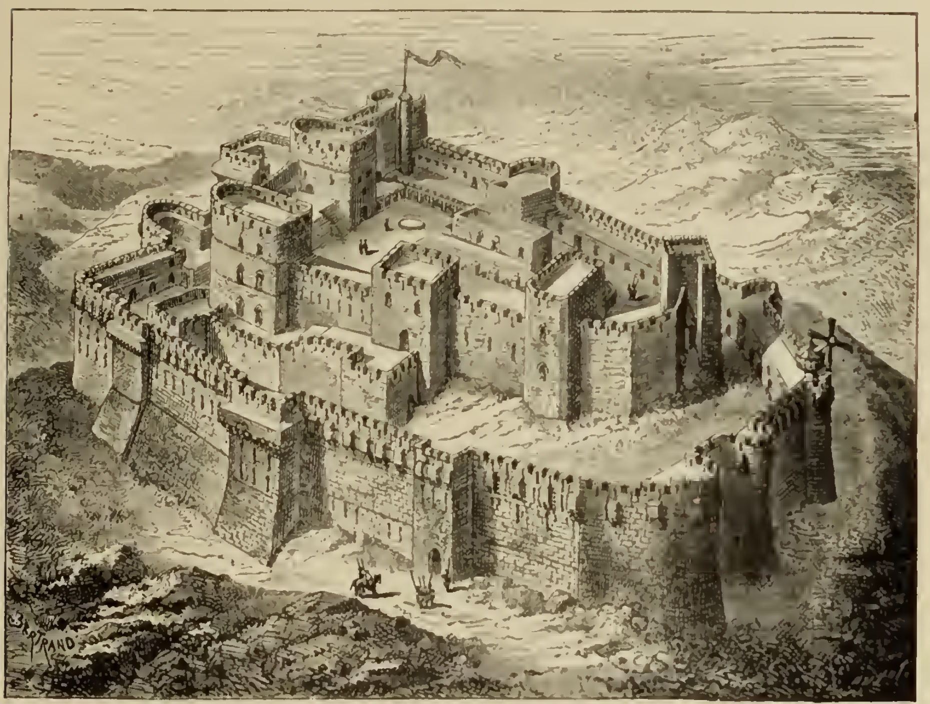


FIG. 52. — LE KRAK DES CHEVALIERS DE L'HOPITAL, EN SYRIE.
Édifice restitué d'après les ruines actuelles.

système français. Il y eut chez les croisés deux écoles distinctes, se rattachant, l'une à l'art occidental, l'autre à l'art byzantin, ce qui s'explique tout naturellement par le voisinage et le concours des Grecs. Mais laissons M. Rey nous expliquer lui-même sa théorie.

« La première école paraît avoir eu pour prototype les châteaux construits en France, dans le cours des onzième et douzième siècles,

sur les côtes de l'ouest, le long des bords de la Loire et de la Seine, dans lesquels se rencontre partout un caractère particulier et uniforme. Ils sont élevés sur des collines escarpées, d'une défense facile, et le plus isolées qu'il est possible des hauteurs environnantes. La forme de l'enceinte est déterminée par la configuration du plateau. Le côté le plus vulnérable de la place est protégé par le principal ouvrage de défense. Quelques points essentiels distinguent cependant les châteaux de l'Hôpital qui appartiennent à cette première école. Le donjon y est remplacé par un ouvrage d'une grande importance, commandant la partie faible de la place, mais dont les dispositions diffèrent entièrement du donjon franc. Les tours de l'enceinte sont presque toujours arrondies ; elles renferment un étage de défense, et leur couronnement, ainsi que celui des courtines, se compose d'un parapet crénelé avec meurtrières très plongeantes, refendues dans les merlons et identiques à celles que nous voyons usitées en France dans le cours du douzième siècle...

« La seconde école est celle des Templiers. Ici, le tracé de l'enceinte se rapproche beaucoup de celui des grandes forteresses arabes, élevées d'après un système qui paraît s'être inspiré de l'art byzantin. Cependant on remarque au premier coup d'œil quelques différences entre ces monuments et les édifices militaires bâtis par les chevaliers du Temple. D'abord le peu de saillie des tours, invariablement carrées ou oblongues, donne à penser que les ingénieurs francs se sont peu préoccupés de l'importance des flanquements, ce que nous remarquons également dans les plus anciens châteaux arabes, Alep, Kalaat, Schoumaïmis, etc. ; tandis qu'à en juger par la profondeur des fossés, creusés à grands frais dans le roc et remplis d'eau, comme à Tortose et à Athlit, ainsi que par la hauteur des murailles, ils ont cherché à se garantir des travaux des mineurs et des tentatives d'es-

calade. Ailleurs, comme à Safita et à Areymeh, les Templiers ont assis les bases de leurs murs au sommet de pentes escarpées, obviant par ce moyen aux mêmes inconvénients. Parmi les caractères distinctifs de cette seconde école, il faut encore citer les pavements extérieurs des murailles, généralement en très grand appareil, taillés à bossage, et le peu de plongée des meurtrières, qui présentent une grande analogie avec celles des forteresses arabes contemporaines, toutes choses tendant à donner à ces édifices une apparence complètement orientale (1). »

Le type le mieux conservé de ces citadelles franco-syriennes est le *Krak des chevaliers* ou château des Kurdes, appelé aujourd'hui le Kalaat-el-Hosn, et situé sur l'un des sommets qui dominent la vallée de l'Oronte. Cette place forte, qui appartient à la première école, fut occupée par les Hospitaliers jusqu'à 1271. Elle est encore à peu près dans l'état où ils l'ont laissée. « Elle comprend deux enceintes, que sépare un large fossé en partie rempli d'eau. La seconde forme un réduit et domine la première, dont elle commande tous les ouvrages. Elle renferme les dépendances du château, grand'salle, chapelle, logis, magasins, etc. Un long passage voûté, d'une défense facile, est la seule entrée de la place. Les remparts et les tours sont formidables, sur tous les points où des escarpements ne viennent pas apporter un puissant obstacle à l'assaillant (2). » Rien n'est plus propre que ce monument à donner une grande idée du génie militaire et de la puissance des chevaliers de l'Hôpital.

Les détails de la forteresse syrienne ne sont pas tous conformes au tableau que je viens de faire du château féodal. Mais il faut se

1. G. Rey, *Études sur les manuscrits de l'architecture militaire des croisés en Syrie*, p. 14-17.
2. *Ibid.*, p. 42.

souvenir qu'il s'agissait là d'une situation exceptionnelle, et que les

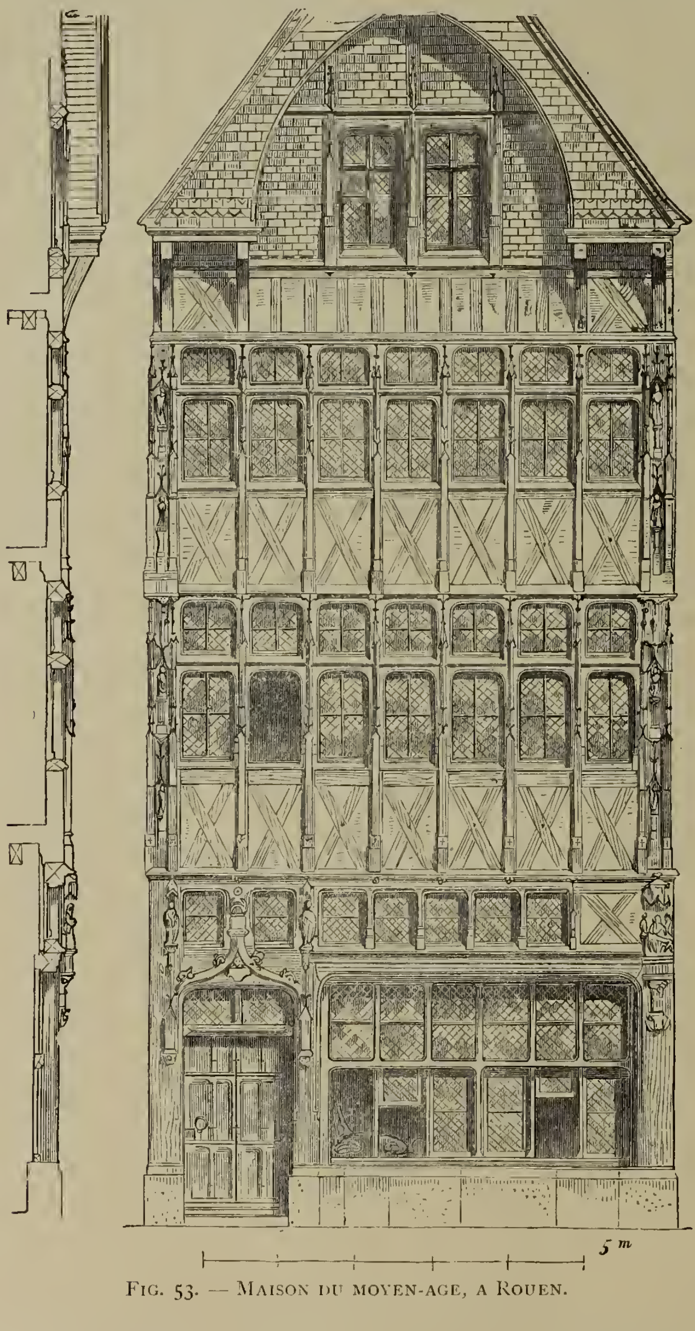


FIG. 53. — MAISON DU MOYEN-AGE, A ROUEN.

citadelles des croisés n'avaient pas la même destination que les

résidences seigneuriales. On n'y reconnaît pas moins très fréquemment, comme nous venons de le voir, les dispositions générales et les pratiques ordinaires des ingénieurs français ; et, même dans les châteaux que M. Rey attribue à l'école byzantine, on retrouve, comme élément principal, le donjon carré, comprenant plusieurs étages voûtés et surmonté d'une terrasse crénelée. Les ouvertures y affectent encore la forme de cintre brisé ; de sorte que l'on se demande si la prétendue ogive orientale, où certains archéologues ont été chercher la source du style gothique, ne serait pas, au contraire, une importation des artistes français amenés en Orient par les croisades.

Je me suis assez longuement étendu sur la demeure du seigneur et tout ce qui s'y rattache : cependant je ne quitterai point les édifices privés sans dire au moins un mot de la demeure du bourgeois ou du citadin. Je ne descendrai pas jusqu'à la chaumière du vilain, parce que la pierre en était trop souvent absente et qu'elle échappe à l'art de l'architecte. Mais la maison de ville, l'hôtel du négociant ou du riche industriel a, depuis le treizième siècle, une certaine physionomie artistique qui mérite d'arrêter un moment nos regards. Cette maison présente assez souvent, à l'extérieur, un assemblage de pierre et de bois, ou de brique et de bois, suivant les pays. Ce n'est pas là une fantaisie ; c'est encore l'effet des moyens de construction employés. C'est l'application du principe général de l'architecture du moyen âge : rendre tout besoin et tout moyen de construction apparents, ou du moins ne pas chercher à les dissimuler. Les poutres, les supports se laissent voir, et rentrent même dans la décoration générale. Les toits aigus, les pignons sur la rue, les ouvertures en cintre brisé, comme on en voit encore dans les vieilles rues de beaucoup de villes ou de villages, tout cela rappelle encore le style des édifices sacrés. A l'intérieur,

la distribution est beaucoup moins variable que dans nos habitations

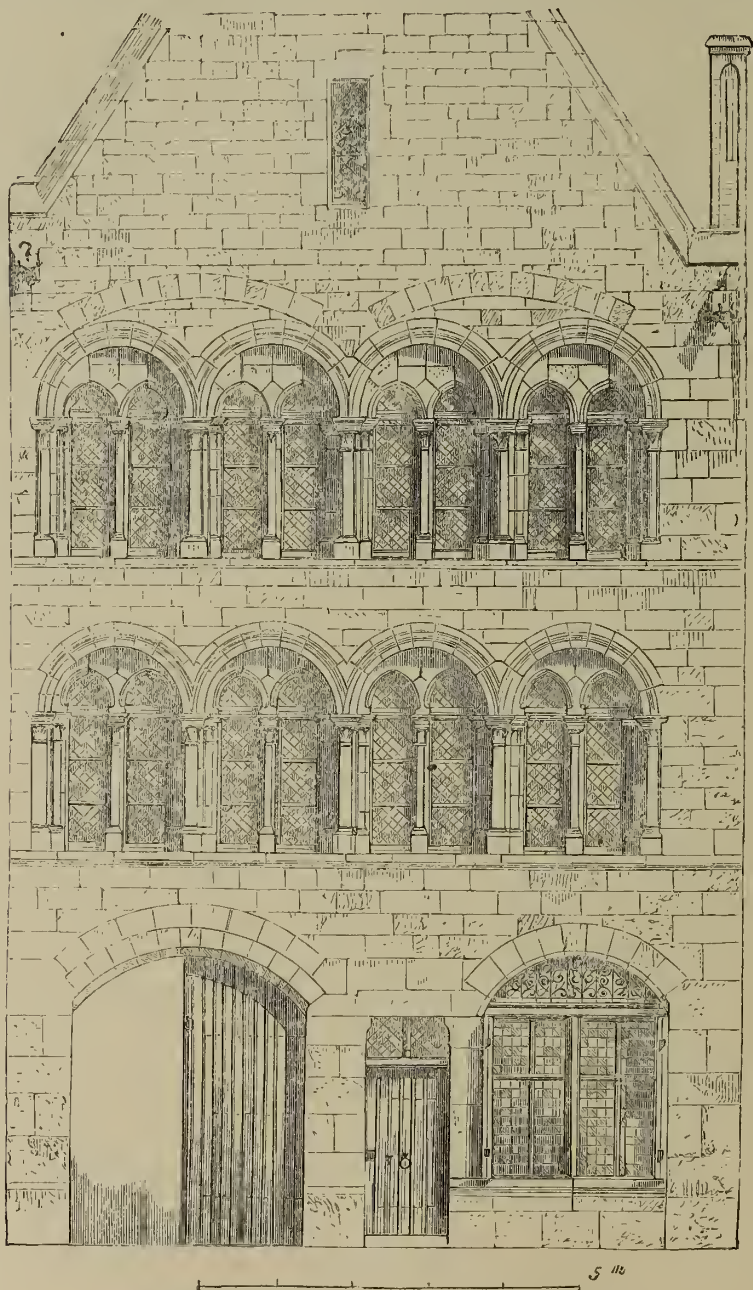


FIG. 54. — MAISON DU MOYEN-AGE, A AMIENS.

modernes et peut se ramener à quelques principes généraux, toujours

fidèlement observés : au rez-de-chaussée, une porte charretière, une cour, des boutiques ; au premier étage, une salle pour les réunions de famille, les repas, les réceptions ; au second, des chambres à coucher ; sous les combles, des logis de serviteurs et des greniers ; en aile, sur la cour, des cuisines, des dépendances. Ainsi, comme on l'a remarqué, la vie privée est soigneusement séparée de la vie publique (1).

Le luxe n'avait point encore pénétré dans ces constructions particulières. Mais il commençait à s'introduire dans les édifices élevés par l'ensemble de la bourgeoisie pour les besoins communs, pour l'administration municipale. La France vit, dès le règne de saint Louis, surgir quelques hôtels-de-ville. Au nord, les communes n'eurent guère le temps d'en ériger, à cette époque du moins. Jurées dans l'église, le jour même de leur naissance, par la masse de la population, elles gardèrent souvent l'église pour lieu de leurs réunions habituelles. Mais un assez grand nombre firent construire un beffroi, monument d'un genre à part, destiné primitivement à renfermer les cloches municipales, et dont tous ceux qui ont parcouru les Flandres ou nos provinces septentrionales ont certainement rencontré plus d'un spécimen, élevé et massif tout ensemble, fier et lourd comme les bourgeois dont ils symbolisaient la puissance. Les beffrois, d'abord indépendants, furent réunis aux maisons de ville dans la plupart des communes qui parvinrent à en ériger. Ils se sont conservés dans beaucoup de vieilles cités, notamment à Tournai, à Béthune, à Calais. Un des plus célèbres et des plus gigantesques est celui de Bruges, dont les proportions sont plus étonnantes que régulières.

Dans le midi, les hôtels-de-ville furent plus nombreux au treizième siècle ; on en cite même qui remontent au douzième, comme celui de Saint-Antonin. Bientôt cette catégorie d'édifices put rivaliser

1. Wallon, *Saint Louis*, II, 298.

avec les palais des princes. On sait quelle élégance, quelle richesse elle atteignit dans les âges suivants. La région du nord prit alors

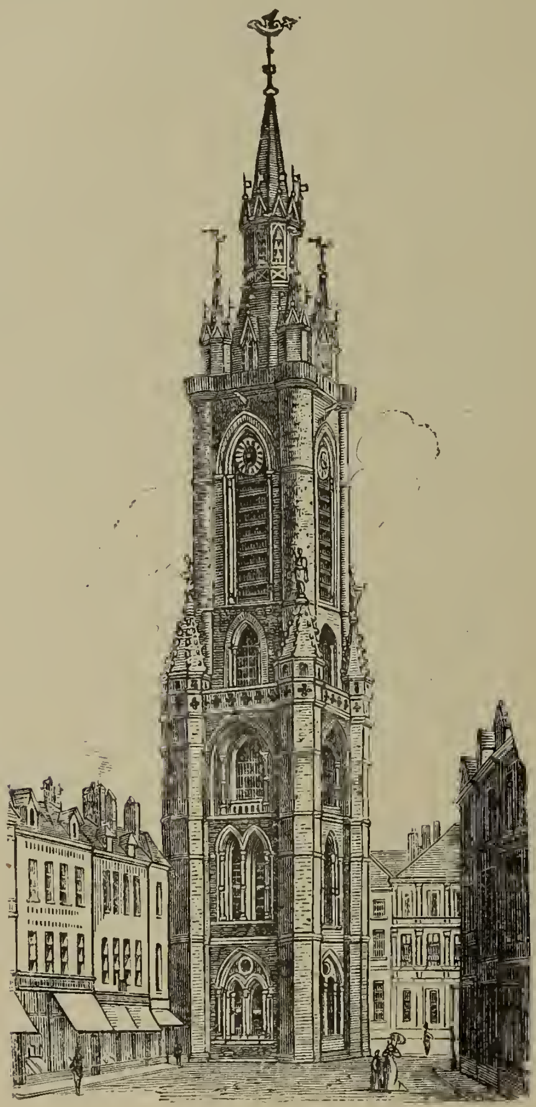


FIG. 55. — BEFFROI DE TOURNAI.

sa revanche. En Belgique surtout, cette terre des municipes florissants et opulents, certains hôtels-de-ville, tels que celui de Louvain,



Fig. 56. — Beffroi de Béthune.



Fig. 57. — Beffroi de Calais.

sont demeurés comme le dernier mot de l'art fleuri répandu à la fin du moyen âge, et dénotent l'intention positive de lutter avec l'archi-



FIG. 58. — HOTEL-DE-VILLE DE LOUVAIN.

tecture somptueuse des cathédrales, qu'ils ne purent cependant égaler.

Il faudrait, pour être complet, parler encore des halles, dont quel-

ques cités commerçantes du nord ont également conservé des types d'une magnificence étonnante. Celle d'Ypres, par exemple, vaut la plus belle des églises ; et, en réalité, on la prendrait pour une cathédrale. Dans une région opposée, la halle de Crémone ressemble aux vieux palais des grands seigneurs italiens. Il faudrait également

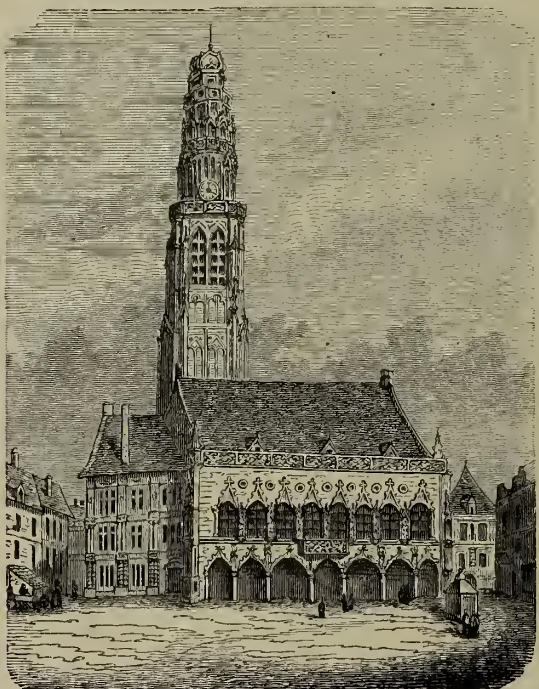


FIG. 59. — HOTEL-DE-VILLE D'ARRAS.

parler des collèges bâtis dans la capitale, sous Philipe-Auguste, saint Louis et leurs successeurs. Mais, ne pouvant tout embrasser, j'ajouterai seulement quelques mots sur un genre de construction qui pourrait fournir la matière d'une monographie bien intéressante : il s'agit des ponts. Construire un pont, c'était faire une œuvre pie, au moyen âge. Et, en effet, rien n'était plus nécessaire pour faciliter les pèlerinages qui s'accomplissaient de toutes parts. A

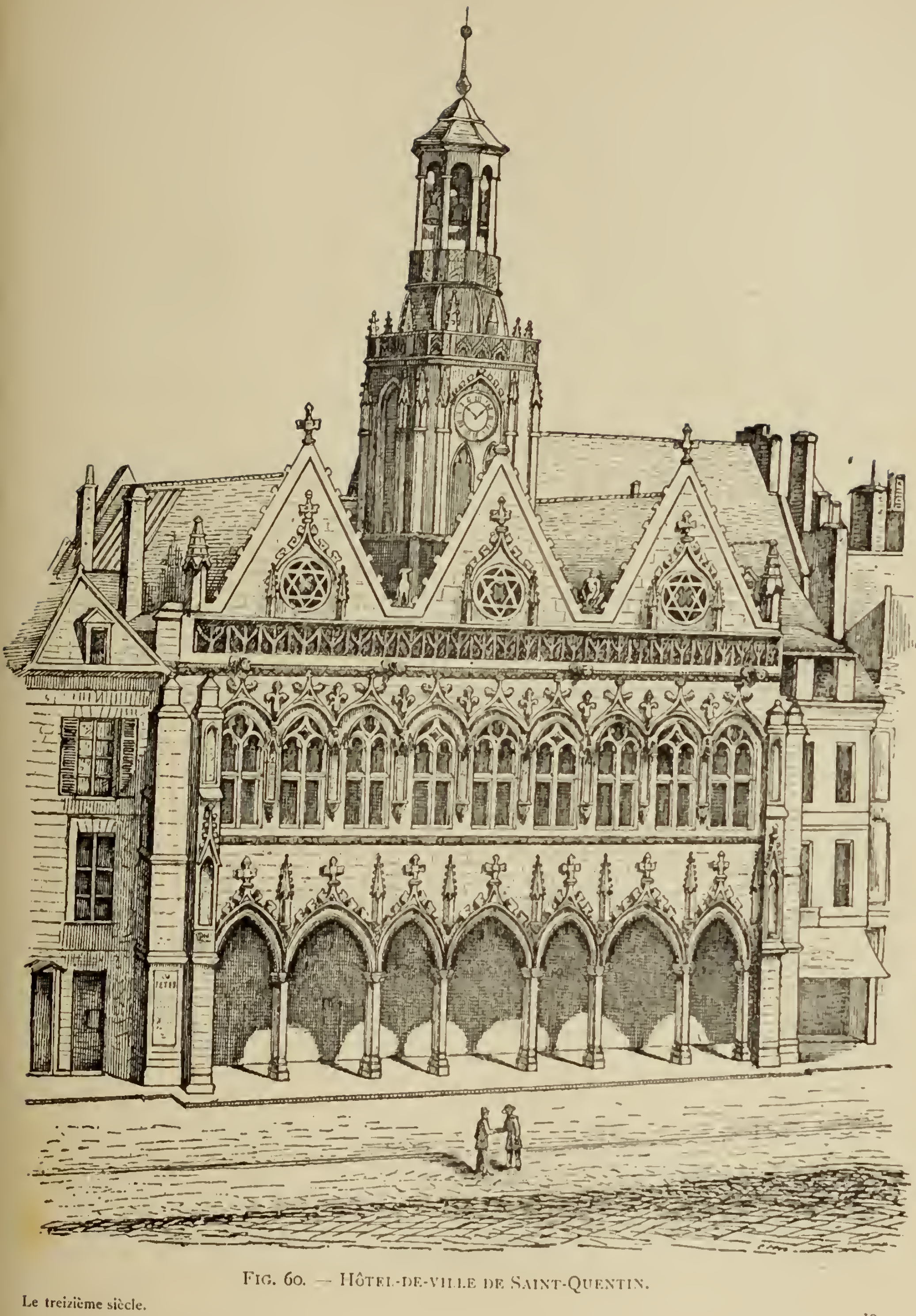


Fig. 60. — Hôtel-de-ville de Saint-Quentin.

chaque instant, les pèlerins étaient arrêtés dans leur marche par une grande rivière, par un fleuve impétueux, qu'ils ne pouvaient franchir sans un secours inespéré. Aussi de généreux ermites s'établissaient-ils auprès des gués difficiles, pour transporter eux-mêmes les passants sur l'autre rive ou pour les préserver de méprises funestes : de là est venue la légende de saint Christophe, que tout le monde connaît. L'institution prit bientôt un caractère plus général. Un de ces ermites, saint Bénézet ou Benoît, fonda, dès la fin du douzième siècle, une confrérie d'hospitaliers-pontifes (*pontifices*, c'est-à-dire faiseurs de ponts), et, vers la même époque, un institut du même genre s'établissait à Bonpas, au diocèse de Cavaillon.

Une quantité de ponts, aussi solides que hardis, furent jetés sur les grands cours d'eau par ces bienfaisantes associations. Le plus fameux de tous est, sans contredit, celui d'Avignon, entrepris par saint Bénézet en personne, vers 1177, et achevé en 1188. Il reliait cette ville à la rive droite du Rhône, au lieu où se trouve actuellement Villeneuve, et se composait de vingt-trois arches à cintre légèrement surbaissé, ayant chacune cent pieds d'ouverture. Sur l'une d'elles s'élevait une chapelle romane, dédiée à saint Nicolas, le patron ordinaire des mariniers. Les piles avaient une épaisseur de vingt-cinq pieds environ, et l'ensemble du pont avait près de mille mètres de longueur. Coupé aux treizième et quatorzième siècles pour les besoins de la guerre, puis réparé, il fut plus tard gravement endommagé par les inondations et finit par être abandonné, en 1680. Il n'en reste aujourd'hui que les quatre arches les plus rapprochées d'Avignon (1). On sait que la renommée de cet antique monument lui valut d'être mis en chanson. Mais, avant d'être célébré dans les refrains populaires, il avait inspiré une légende fort jolie, presque

1. V. Lefort, *La légende de Saint Bénézet*, p. 40.

aussi vieille que lui, et dont le lecteur aimera sans doute à retrouver ici la traduction.

« Un jeune garçon, du nom de Benoît, gardait dans les pâturages les brebis de sa mère, lorsque Jésus-Christ lui dit hautement et par trois fois : Benoît, mon fils, écoute la voix de Jésus-Christ. — Qui êtes-vous, Seigneur, qui me parlez? J'entends votre voix, mais je ne peux vous voir. — Écoute donc, Benoît, et ne te laisse pas effrayer. Je suis Jésus-Christ, qui, par une seule parole, ai créé le ciel, la terre, la mer et tout ce qu'ils renferment. — Seigneur, que voulez-vous que je fasse ? — Je veux que tu abandonnes les brebis de ta mère, que tu gardes en ce moment, parce que tu dois me construire un pont sur le Rhône. — Seigneur, je ne connais pas le Rhône, et je n'ose délaisser les brebis de ma mère.— Ne t'ai-je pas dit de croire à ma parole ? Viens donc hardiment. Je ferai garder tes brebis, et je te donnerai un guide qui te conduira au Rhône. — Mais, Seigneur, je n'ai que trois oboles ; comment pourrai-je construire un pont sur le Rhône ?— Tu le construiras très bien, comme je te l'enseignerai.

» Benoît s'en alla donc, obéissant à la voix de Jésus-Christ qu'il avait entendue, quoiqu'il ne pût voir sa personne. Un ange se présenta à lui immédiatement, sous les apparences d'un pèlerin, portant un bâton et une besace, et lui dit : Suis-moi sans crainte ; je te conduirai jusqu'au lieu où tu dois faire un pont pour Jésus-Christ, et je te montrerai comment tu devras t'y prendre pour exécuter toutes choses.

» Ils arrivèrent bientôt au bord du fleuve. Benoît, voyant sa largeur, fut effrayé, et dit qu'il ne pouvait en aucune façon construire un pont en cet endroit. L'ange lui répondit : Ne crains rien, le Saint-Esprit est en toi. Vois cette barque ; elle servira à ton passage. Va

à la ville d'Avignon ; montre-toi à l'évêque et à son peuple. Cela dit, l'ange disparut à ses yeux.

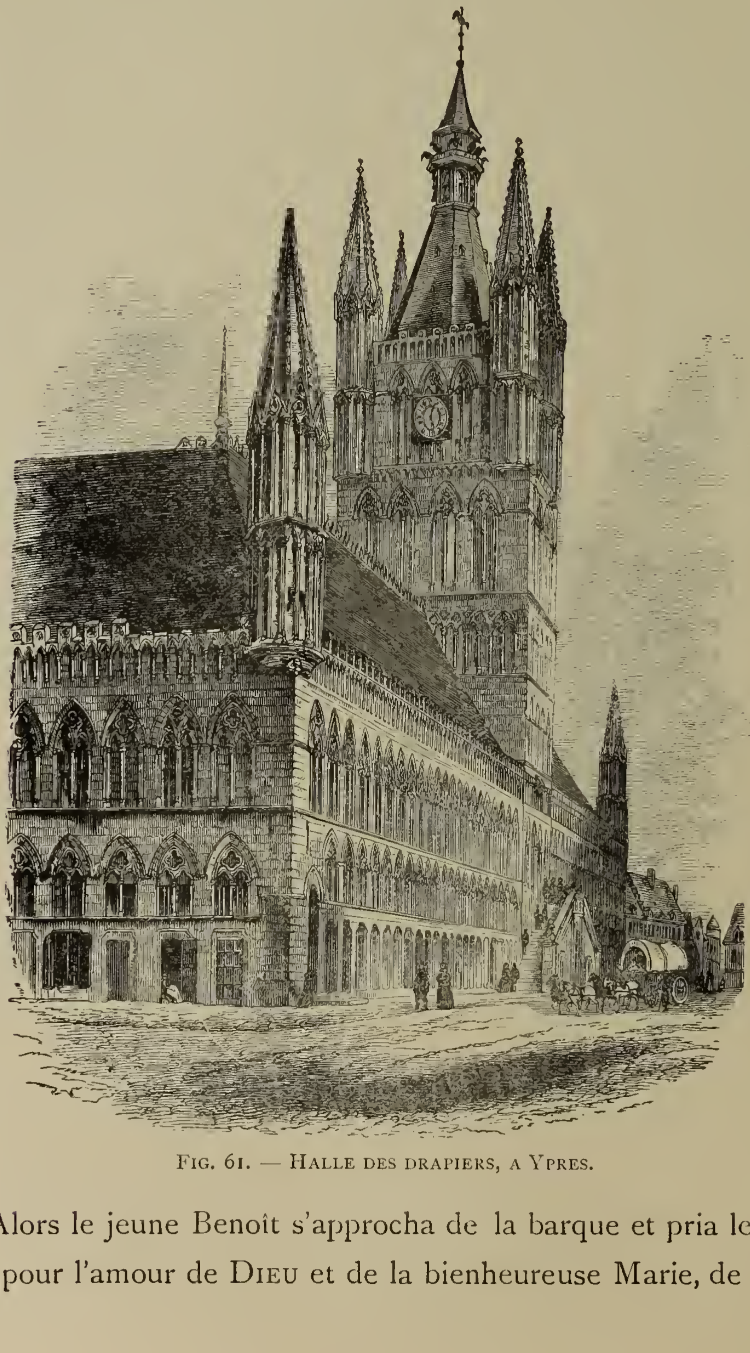


FIG. 61. — HALLE DES DRAPIERS, A YPRES.

» Alors le jeune Benoît s'approcha de la barque et pria les bateliers, pour l'amour de DIEU et de la bienheureuse Marie, de le con-

duire jusqu'à la ville, où l'appelait une affaire importante. Le patron, qui était juif, lui répondit : Si tu veux passer, tu me donneras trois deniers comme tout le monde. Benoît, invoquant toujours l'amour de DIEU et de la bienheureuse Marie, supplia de nouveau qu'on le transportât de l'autre côté du fleuve. Mais le juif répliqua : Que

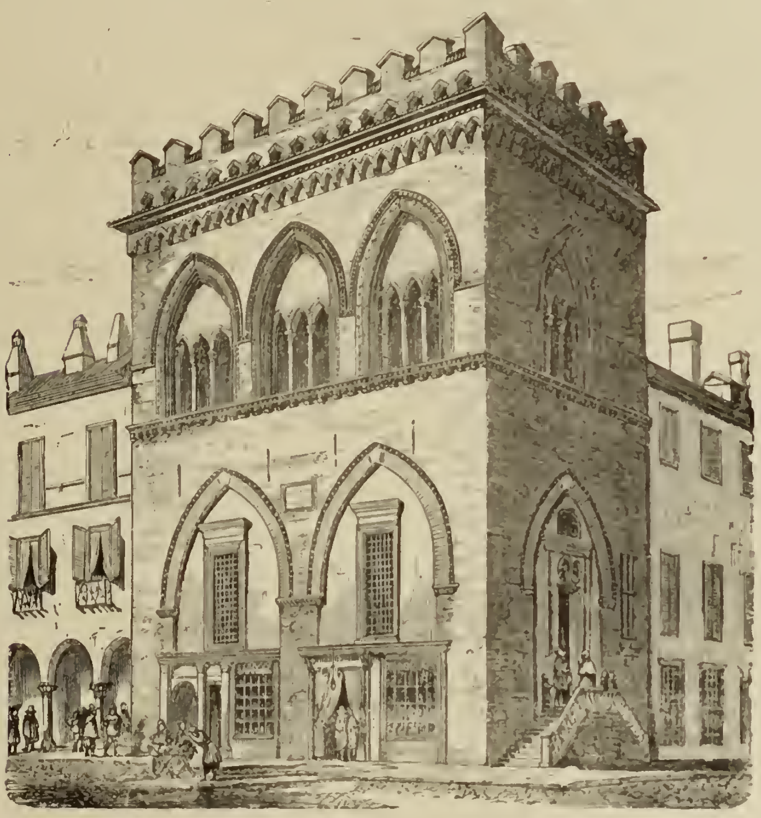


FIG. 62. — HALLE DE CRÉMONE.

m'importe ta Marie ? Elle n'a aucun pouvoir, ni au ciel, ni sur la terre. J'aime mieux trois deniers que l'amour de ta Marie. Il n'en manque pas, d'ailleurs, de Maries. Sur cette réponse, Benoît donna les trois oboles qu'il possédait. Le juif, voyant qu'il n'en pouvait extorquer davantage, les accepta et lui fit traverser le fleuve.

» A son entrée dans la ville d'Avignon, Benoît trouva l'évêque qui prêchait à son peuple; celui-ci, ne voulant pas l'écouter, le renvoya au prévôt. Il se rendit auprès du prévôt, et lui dit avec beaucoup de calme : Mon Seigneur Jésus-Christ m'a envoyé dans cette ville pour que je fasse un pont sur le Rhône. Le prévôt répondit : Comment, vil personnage, toi qui n'as aucune ressource, tu prétends faire un pont là où ni Pierre, ni Paul, ni Charles, ni aucun autre n'ont pu l'exécuter? N'est-ce pas prodigieux? Cependant, je sais que les ponts se construisent avec des pierres et de la chaux : je te donnerai donc une pierre que j'ai dans mon palais, et, si tu peux seulement la remuer et la transporter, je te croirai capable d'accomplir ton œuvre.

» Benoît, plein de confiance en Dieu, revint vers l'évêque et lui annonça qu'il allait remplir la tâche imposée par le prévôt. Allons donc, lui dit l'évêque, et voyons les merveilles que tu promets. L'évêque, suivi de tout son peuple, se rendit au lieu désigné. Là, Benoît chargea sans effort sur ses épaules, comme s'il se fût agi d'un caillou, cette énorme pierre, que trente hommes n'auraient pu ébranler et la transporta à l'endroit où devait se trouver la fondation de la première arche. A la vue de ce prodige, tous furent saisis d'admiration et s'écrièrent : Que le Seigneur est grand et puissant dans ses œuvres! Alors le prévôt, tout le premier, qualifia Benoît du titre de saint, et, lui baisant les pieds et les mains, il lui offrit trois cents sous. Sur le lieu même, Benoît recueillit cinq mille sous (1). »

Cette légende était lue au peuple chaque fois qu'on voulait quêter pour l'achèvement ou l'entretien du pont; et voilà comment cette construction grandiose fut menée à bien en aussi peu de temps. On cite encore comme des monuments remarquables l'ancien pont de

1. Ibid., p. 13.

Bonpas, celui de Lyon, à la Guillotière, celui de Vieille-Brioude, qui réunissait à l'aide d'une seule arche deux montagnes séparées



Fig. 63. — Ruines du Pont de Saint-Bénézet, à Avignon.

par une gorge profonde, celui de Cahors, qui était fortifié, comme beaucoup d'autres, et surmonté de deux hautes tours carrées. Celui

des Trous, à Tournai, était, au contraire, défendu par une grosse tour ronde à chacune de ses extrémités. Mais « le chef-d'œuvre du genre est le pont Saint-Esprit, sur le Rhône, commencé en 1269, achevé en 1309, et dont l'élégance et la solidité excitent encore l'admiration. Comme la plupart des ponts bâtis par la confrérie avignonnaise (Avignon était le centre principal des frères pontifes), il est à plein cintre, évidé dans les parties massives qui séparent les



FIG. 64. — PONT DE VALENTRÉ, A CAHORS.

arches, et fort étroit. Les offrandes des fidèles en firent tous les frais (1). »

Ainsi donc voilà l'Église, voilà les corporations religieuses en possession de l'entreprise des travaux d'utilité publique. Ce n'était pas assez des lettres, ce n'était pas assez des sciences ni des arts ; il fallait encore qu'elles se mêlassent de maçonnerie et de voirie. Dès le dixième siècle, des membres du clergé avaient commencé à s'unir

1. *Histoire littéraire de la France*, XXIV, 639.

pour établir des ponts aux principaux lieux de passage, à encourager



Fig. 65. — Pont des Trous, a Tournai.

par des faveurs spirituelles les princes qui en établiraient. Et, peu à peu, les clercs étaient parvenus à l'accaparement régulier de ces

ouvrages essentiellement civils. Quel empiètement ! Heureusement qu'on eut soin d'y mettre bon ordre par la suite, en réservant cet exorbitant privilège à l'autorité laïque !

Dans l'étude que je viens de consacrer à l'architecture, si je n'ai pu faire partager au lecteur la profonde admiration que j'éprouve pour les monuments de la plus belle période de notre art national, j'ai du moins essayé de lui en expliquer rationnellement les beautés. Mais, je le répéterai en terminant, il ne faut pas perdre de vue que la main de l'ouvrier ou de l'artiste n'a pas seule produit ces chefs-d'œuvre : une foi réelle les a enfantés, cette foi qui agit, comme dit Corneille. Et le sentiment de la foi a déteint même sur l'art profane, sur les édifices purement civils, puisqu'ils ne sont que le reflet de l'architecture religieuse. Il résulte de là, dans l'ensemble des monuments du moyen âge, un caractère général et dominant dont la formule me servira de conclusion : ce caractère, c'est la sublimité, ou du moins la recherche du sublime. Les Grecs ont recherché la grâce, et ils l'ont atteinte avec un succès complet : leurs édifices sont, comme leurs statues, extrêmement gracieux. Mais les artistes chrétiens pouvaient seuls viser au sublime en maniant la pierre, et seuls ils y sont arrivés. La première de ces qualités appartient à la terre ; l'art païen nous fait aimer la terre. La seconde tient plutôt du ciel ; l'art chrétien, l'architecture française, pour lui donner son vrai nom, nous attire en haut : *Sursum corda!* Nous nous envolons vers les régions célestes avec ces voûtes aériennes, avec ces flèches élancées qui paraissent exemptes des lois naturelles de la pesanteur, comme certains saints dans leurs moments d'extase. Je ne veux pas discuter ici lequel de ces deux mérites a été poussé le plus loin, lequel de ces deux arts est supérieur à l'autre. Mais je constate leur objectif différent, leur point de départ différent, leur résultat différent.

Et ce qui prouve bien que le sublime a été l'idéal du moyen âge, c'est que dans les lettres et les sciences le moyen âge a également triomphé par lui. Quelle est la plus sublime des poésies ? La poésie épique. La plus sublime des sciences ? La théologie. Or, ce sont précisément là ses spécialités ; ce sont là ses victoires. La *Somme*, la *Chanson de Roland*, la Sainte-Chapelle, forment ensemble une magnifique trilogie, qui enseigne éloquemment aux âges modernes quel fut son esprit, quelle fut sa foi, quel fut son amour. Que d'autres lui reprochent d'avoir méconnu la grâce matérielle (ce reproche serait encore injuste en bien des cas) ; que d'autres l'accusent d'avoir été contraire à la perfection de la forme, d'avoir apporté un obstacle au progrès artistique (ce sont les paroles textuelles de M. Renan) (1) : pour nous, lors même que ces griefs seraient fondés, nous ne saurions lui en vouloir, car c'est lui qui, le premier, a fait servir l'architecture à une œuvre de moralisation et de salut ; c'est lui qui, le premier, en bâtissant sur la terre, a travaillé à donner aux hommes le sentiment et le désir d'une autre patrie.

1 *Histoire littéraire de la France*, discours cité.



FIG. 66. — PONT DE LAMENTANO, PRÈS ROME.

Chapitre Cinquième.

La SCULPTURE.

Origine de la sculpture du moyen âge ; sa marche ascendante et descendante. — La statuaire en France ; son caractère national ; ses types indigènes. — L'expression ; la draperie. — Les statues de la Vierge. — La polychromie dans la sculpture. — Statues du Christ, des anges, des saints, etc. — Les portails sculptés ; ordonnance des portails de Reims, de Chartres, de Paris. — Les monuments funèbres ; tombes levées et tombes plates. — Sculpture d'ornement : fonds et bordures ; le chapiteau. — Mode générale de la décoration sculptée.

Les origines de la sculpture française gisent tout entières dans les écoles nationales qui se sont formées au milieu des chantiers de nos grandes cathédrales, à l'époque où on les construisait. Le génie des Michel Colombe, des Coustou, des Puget, des Pradier, a eu pour précurseurs les artistes obscurs qui ont ciselé les pierres de tous ces vénérables monuments. Les sculpteurs sont, au moyen âge, les auxiliaires constants, inséparables, des architectes, car la sculpture est plus étroitement unie à l'architecture que tous les autres arts, et elle sort encore moins de l'église que la peinture. Le sculpteur ne travaille pas, comme de nos jours, dans son atelier particulier, à des ouvrages isolés, qui seront le fruit de sa seule inspiration, qui seront acquis par le premier venu, placés ici ou là, et qui deviendront la plupart du temps des hors-d'œuvre. Il travaille pour telle cathédrale, pour tel monument donné, dans les chantiers de ce monument, et sous la direction du maître des œuvres, chargé de combiner et de coordonner toutes les parties de l'édifice. De là vient

que ses compositions sont toujours à leur place, qu'elles réunissent l'utile à l'agréable, et que leur assemblage produit l'effet le plus imposant. De là vient aussi que la sculpture en arrive quelquefois à se confondre avec l'architecture, et que certaines églises ne sont plus, de la base au sommet, qu'un fouillis de dentelles de pierre.

Et hors de là, hors des monuments religieux, pas de statues : les châteaux, les hôtels-de-ville n'en auront que plus tard ; les places publiques, plus tard encore ; car on ne conçoit pas alors la statue seule, on ne la conçoit que dans un ensemble où elle a sa raison d'être, et en même temps on la regarde comme un hommage suprême qu'il ne convient de rendre qu'aux saints, ou du moins qu'aux plus hautes illustrations de l'histoire. Ainsi, telle ou telle célébrité de clocher, qui se voit aujourd'hui consacrée par le bronze ou le marbre, n'aurait eu aucune chance d'obtenir un pareil honneur si elle eût brillé cinq ou six cents ans plus tôt.

La sculpture du moyen âge est tellement liée à l'architecture religieuse, qu'elle renaît avec elle au onzième siècle, qu'elle arrive à son apogée avec elle au treizième, et qu'elle décline ensuite comme elle, jusqu'au jour où une nouvelle forme de l'art lui succède au seizième. En effet, le perfectionnement du dessin et de certains procédés matériels, à cette dernière époque, n'empêche nullement les sculpteurs de faire moins grand, moins noble, moins réellement beau qu'au temps de saint Louis : les yeux fixés sur la nature, ils finissent par perdre de vue l'idéal, qui est la base essentielle de leur art. Leur dessin a beau devenir plus minutieux, plus fouillé, plus savant : il n'atteint point l'effet des lignes grandes et simples de la belle époque. Cette marche est l'inverse de celle de la peinture sur vélin ou sur toile, qui est en progrès sensible aux quatorzième et quinzième siècles ; elle est conforme, au contraire, ainsi que nous le verrons

bientôt, à celle de la peinture sur verre, considérée au point de vue de l'effet du vitrail. Et pourquoi cela ? Précisément par la raison que je viens de dire : parce que la sculpture, comme le vitrail, ne sépare point ses destinées de celles du temple catholique ; parce qu'elle demeure une de ses dépendances et que son sort reste attaché au sien ; par conséquent, elle dégénère forcément avec lui. Seulement, à la Renaissance, elle l'abandonnera, et, devenant un art purement profane, elle se mettra à la remorque de la peinture sur toile ; elle se perfectionnera avec celle-ci et de la même façon, c'est-à-dire au point de vue matériel surtout, parce que, reproduisant comme elle le corps humain, elle pourra flatter également les goûts et les passions de cette époque sensualiste.

Occupons-nous d'abord de la statuaire, à laquelle s'appliquent spécialement ces observations, et qui est à la sculpture d'ornement ce que la peinture d'histoire est à la peinture décorative ; nous envisagerons ensuite ce deuxième genre. Notre ancienne statuaire, au dire de quelques critiques, tirerait son origine de l'art byzantin : ce serait encore un produit d'Orient rapporté par les croisés. Mais, en général, on fait beaucoup trop d'honneur à l'influence orientale. Ainsi, comme nous l'avons vu plus haut, on a longtemps rapporté à cette influence l'introduction dans nos églises de la prétendue ogive, c'est-à-dire du cintre brisé ; et voilà que, d'après les travaux des érudits les plus sagaces et les plus compétents de nos jours, le cintre brisé se trouve avoir pris naissance spontanément sur notre sol, par suite de l'émulation qui poussait les artistes à rechercher tous les moyens d'alléger et de surélever la construction de l'église. Je crains bien, ou plutôt je souhaite qu'on arrive bientôt aux mêmes conclusions pour la statuaire. Les Grecs du Bas-Empire n'avaient qu'un art immobilisé, des formules stéréotypées, un dessin tout de

convention. Comment les Occidentaux auraient-ils pu leur emprunter la vie, qui circule dans le corps, et surtout dans le visage de leurs statues ?

« Parmi les premiers croisés, nous dit Viollet-le-Duc, étaient partis de l'Occident, à la voix de Pierre l'Ermite, non seulement des hommes de guerre, mais des gens de toute sorte, ouvriers, marchands, aventuriers, qui bientôt, avec cette facilité qu'ont principalement les Français d'imiter les choses nouvelles qui attirent leur



FIG. 67. — IMAGIERS DU XIII[e] SIÈCLE.
D'après un vitrail de la cathédrale de Chartres.

attention, se façonnèrent aux arts et métiers dans les riches cités d'Orient. Et parmi les croisés partis des différents points de l'extrême Occident, les uns rapportèrent de nombreux motifs de sculpture d'ornement d'un beau caractère, d'autres de l'ornementation et de la statuaire (1). » Je ne suis pas complètement édifié sur cette question, mais je flaire ici une de ces ingénieuses hypothèses dont le principal avantage est de dispenser de toute autre explica-

1. *Dictionnaire d'architecture*, VIII, 106, 107.

tion, et je voudrais bien voir les faits à l'appui. C'est bientôt dit, l'influence byzantine. Mais comment nos premiers sculpteurs l'auraient-ils subie, cette influence, puisque, de l'aveu du même critique, ils commencèrent à fleurir lors de la renaissance artistique qui suivit immédiatement l'an 1000? puisque l'école de Cluny et d'autres en comptaient un bon nombre dès le onzième siècle ? Quand les premiers croisés revinrent d'Orient, on touchait au douzième ; il y avait donc cinquante ou soixante ans, pour le moins, que le ciseau de nos artistes fonctionnait, sans avoir eu besoin de s'inspirer des modèles byzantins. On prétend que les draperies raides et empesées, les vêtements étroits, à plis serrés, des figures de cette période primitive, sont des caractères du Bas-empire. Mais ils tiennent aussi bien de l'habillement des Français du temps de Philippe I[er] ou de Louis VI, et nous savons assez que tous les artistes du moyen âge, dans tous les genres, ont constamment reproduit le costume de leurs compatriotes et de leurs contemporains, puisque leurs œuvres sont même la seule source à peu près sûre de l'histoire du costume.

Il y a plus : la physionomie, l'air du visage, sont déjà essentiellement français dans ces statues primitives. « On remarque dans toutes, comme l'a dit M. de Caumont (1), de longs bustes, des yeux saillants, fendus, des sourcils arqués, » en un mot les divers caractères du type national. Comment donc leurs auteurs auraient-ils pris le visage et le corps autour d'eux, chez leurs frères ou leurs sœurs, comme c'était naturel, tandis qu'ils auraient été chercher la draperie, le vêtement et tout le reste à Constantinople ? Ils ont bien plutôt emprunté le tout au monde qui les entourait, aux personnes qu'ils avaient sous les yeux, et qui représentaient pour eux la seule nature existante, le type unique de l'humanité. Et si l'on rencontre dans

1. *Abécédaire d'archéologie*, p.241.

leurs œuvres, comme dans celle des peintres, des formes raides, conventionnelles, presque hiératiques, on doit simplement penser que c'est là un reste des traditions carlovingiennes, dont ils n'avaient pu encore se dégager complètement. L'art carlovingien, dans le peu de figures qu'il nous a laissées, se rapproche de l'art byzantin ; tous deux, au fond, étaient cousins germains, étant issus, l'un comme l'autre, de la décadence romaine. Par conséquent, c'est aussi bien le premier qui a pu léguer aux artistes romans les types que l'on appelle byzantins, et c'est même bien plutôt lui, si l'on considère combien étaient rares les relations entre les Français et les Grecs avant l'époque des croisades.

Quoi qu'il en soit, nous trouvons, au treizième siècle, notre statuaire entièrement dégagée de toute influence étrangère, et parvenue spontanément à une entente parfaite de la composition. Plus de raideur ni de disproportion. En revanche, beaucoup plus d'observation de la nature ; beaucoup plus de dessin même, que dans la peinture du temps. Et ici nous sommes parfaitement d'accord avec Viollet-le-Duc : « Si nous nous attachons, dit-il, à l'exécution de la statuaire d'alors, nous trouvons ce *faire* large, simple, presque insaisissable des belles œuvres de l'antiquité grecque. C'est la même sobriété de moyens, le même sacrifice des détails, la même souplesse et la même fermeté à la fois dans la façon de modeler les nus (1). » Les nus, toutefois, se réduisent le plus souvent aux mains et aux figures, et cela jusqu'au quinzième siècle. Les formes sont même atténuées, dissimulées à dessein, par un scrupule de modestie, sous des draperies épaisses, dont l'harmonieux agencement remplace les effets de plastique. Ces derniers sont relativement négligés ; c'est le souci de l'expression qui domine tout. Charles Blanc et d'autres ont

1. *Dictionnaire d'architecture*, VIII, 142.

amèrement reproché à l'art du moyen âge cette négligence, volontaire ou non ; mais elle est l'effet des mœurs et de l'objectif poursuivi. Ce n'est plus la beauté du corps, c'est la beauté intelligente et intelligible que les artistes prennent pour idéal ; c'est l'âme qu'ils entendent révéler. Quant à la science de la ligne et du contour, elle se réfugie, comme je viens de le dire, dans la draperie. « Jamais, dit encore Viollet-le-Duc, on ne sut mieux, sinon dans la belle antiquité, donner aux draperies le mouvement, la vie, l'aisance (1). »

Parmi les preuves à l'appui de cette opinion, l'on peut citer la célèbre statue de la Vierge qui orne la cathédrale d'Amiens. Cette figure est majestueusement drapée et posée le plus naturellememt du monde. Voilà bien le type de la Mère de DIEU, telle que la rêvaient ces chrétiens austères, sérieux, convaincus, dont saint Louis nous offre le plus parfait exemple. La dignité est l'expression dominante de ce beau morceau. Le visage, l'attitude, le costume de Marie, la pose de l'Enfant JÉSUS, tout respire le même sentiment, et c'est par là que la statuaire du treizième siècle forme un contraste saisissant avec l'art gracieux et affadi des siècles suivants. Plus tard les sculpteurs feront des femmes : alors ils font des Vierges, et des Vierges-Mères.

Cette préoccupation de donner à la figure de Marie la beauté sereine qui lui convient se trahit jusque dans les habitudes populaires. Le bourgeois, l'ouvrier, tenaient à posséder dans leur logis, non pas une Vierge quelconque, mais une Vierge sortie des mains du bon faiseur, et répondant à l'idéal du temps. Ils faisaient quelquefois de longs voyages pour se procurer cet objet d'art. Étienne de Bourbon nous raconte, à ce sujet, un exemple bien significatif ; anecdote ou légende, il n'en renferme pas moins un trait de mœurs

1. Ibid.



FIG. 68. — VIERGE DE LA CATHÉDRALE D'AMIENS.

précieux à recueillir. Un paysan des environs de Cambrai s'était mis en tête d'avoir chez lui une de ces belles statues de la Mère de DIEU qu'il avait admirées à l'église. Malheureusement, l'atelier d'où elles sortaient se trouvait dans un village lointain (ce qui prouve, entre parenthèses, que l'art du sculpteur était répandu jusque dans



FIG. 69. — VIERGE NOIRE DE CHARTRES.
D'après un dessin ancien conservé aux Archives d'Eure-et-Loir.

les campagnes) ; il fallait au moins deux journées de marche pour y arriver. Cependant son désir était si vif, que, profitant d'un moment de liberté, il entreprit courageusement la route, se promettant d'aller et de revenir d'une seule traite, pour ne pas laisser ses travaux en souffrance. Parvenu à Fontaine (c'est ainsi que s'appelait le village), il choisit la plus belle statue qu'il put trouver, l'acheta, la paya,

l'enveloppa dans une étoffe de prix, la chargea sur ses épaules, et se remit en route aussitôt, nourrissant tout le long du chemin le projet d'un bel oratoire, où il installerait sa Vierge d'une façon digne d'elle et irait faire sa prière tous les jours. Mais la fatigue et le poids de son précieux fardeau eurent bientôt raison de son impatience. Force lui fut de chercher une hôtellerie pour prendre quelque repos. Il n'en trouva point, et il commençait à se désoler, lorsqu'un inconnu, vêtu à peu près comme un moine, l'aborda et lui dit : « Venez avec moi ; je vous procurerai un bon et honorable gîte. C'est à deux pas d'ici. — Qui êtes-vous donc ? demanda notre homme. — Je me nomme simplement Pierre, le frère Pierre. »

Alors il se laisse conduire par son guide improvisé. Il trouve tout à coup devant lui une forêt profonde, dans cette forêt un palais somptueux, et dans ce palais un seigneur plein de bonté, qui lui fait servir par Pierre, son écuyer, les mets les plus savoureux, les breuvages les plus réconfortants. Il le fait ensuite coucher, à son corps défendant, dans un lit d'une blancheur éclatante, et si bon, qu'il s'endort profondément jusqu'au lendemain. Alors seulement sa curiosité s'éveille ; il veut savoir quels sont cet hôte si magnifique, ce serviteur si prévenant. Enfin il obtient de ce dernier la réponse suivante : « Je suis saint Pierre, et mon maître est le Seigneur en personne, qui a eu pitié de votre grand labeur, de votre longue pérégrination, et qui a voulu vous rendre l'hospitalité que vous réservez chez vous à sa Mère. » A ces mots, tout disparaît, et il se retrouve subitement devant sa porte avec sa statue : la route était faite (1).

Le caractère de grandeur et de sérénité des belles statues de nos cathédrales a, du reste, frappé les esprits les plus indifférents. Un classique fervent, qui semblait peu fait pour goûter les chefs-d'œuvre

1. *Anecdotes historiques tirées d'Étienne de Bourbon*, p. 129.

du génie chrétien, n'a pu s'empêcher de lui rendre hommage. « Plus je vois les monuments gothiques, dit-il, plus j'éprouve de bonheur à lire ces belles pages religieuses, si pieusement sculptées sur les murs séculaires des églises. Elles étaient les archives du peuple ignorant. Il fallait donc que cette écriture devînt si lisible, que chacun pût la comprendre. Les saints sculptés par les gothiques ont une expression sereine et calme, pleine de confiance et de foi. Ce soir, au moment où j'écris, le soleil couchant dore encore la façade de la cathédrale d'Amiens : le visage tranquille des saints de pierre semble rayonner (1). » Faut-il ajouter à cette appréciation l'aveu dont l'accompagne M. Renan ? Oui, pour la singularité de l'exemple : « Le treizième siècle, en cet ordre, avait presque touché la Renaissance ; le peuple de statues qui décore les cathédrales de Reims, de Chartres, d'Amiens, appartient presque à l'art classique par la grande allure, l'effet imposant, la liberté des mouvements (2). » Voilà, dans une pareille bouche, une déclaration bien grave ; mais voilà aussi deux *presque* où se trahit l'homme qui ne veut pas se compromettre. Et le critique s'empresse de les accentuer en les faisant suivre de quelques restrictions.

La principale (car le reproche de vulgarité qu'il formule s'adresse à l'âge suivant) lui est dictée par le mauvais effet de la polychromie. C'était, effectivement, un usage très répandu de revêtir de couleur les statues placées à l'intérieur ; on les peignait de tons légers, blanc, jaune, rouge clair, vert pâle ; puis on accusait les lignes principales par des traits noirs très finement tracés, et parfois le fond des plis par des tons plus foncés. Mais nous verrons, à propos de la peinture, pour quel motif on le faisait, et à quel besoin d'harmonie et d'unité

1. *Histoire littéraire de la France*, XXIV, 735.
2. Ibid.

répondait cet usage. Du reste, les teintes pâles que l'on employait étaient loin de donner aux statues peintes la dureté que leur donne la polychromie moderne, et il ne faut pas en juger d'après les productions de celle-ci, qui sont généralement dans des tons beaucoup trop accusés ; leur infériorité tient sans doute à cette cause, et aussi à ce que les artistes du moyen âge, sachant que leurs statues devaient être peintes, combinaient leurs lignes et leurs reliefs d'une façon particulière en vue de cette destination, précaution que ne prennent point leurs successeurs. On peut juger de l'effet général de ces sculptures polychromes par la reproduction de celles de l'ancienne église de Saint-Germer, donnée avec la teinte des originaux dans le magnifique recueil de Gailhabaud (1). Au-dessous d'une galerie de statues à tons clairs, cet auteur donne la soi-disant restauration de deux d'entre elles, faite par un coloriste moderne. L'artiste a cru que la couleur primitive était passée, et il l'a remplacée par des nuances plus accusées, crues, n'ayant aucune authenticité. Ce double spécimen montre parfaitement la différence des deux genres : les statues du treizième siècle ont l'air d'être en pierres de couleur, et quelquefois même elles s'éloignent peu du ton de la pierre blanche ; les statues repeintes visent, au contraire, à être des tableaux en relief, et, comme certains vitraux qui voulaient jouer les toiles de maître, elles manquent le but.

On admire encore dans la cathédrale d'Amiens un autre chef-d'œuvre : c'est la tête de CHRIST connue sous le nom de *bon Dieu d'Amiens ;* on l'appelle aussi le *beau Sauveur.* Est-il, en effet, un type plus humainement beau, et en même temps plus empreint de la majesté divine ? N'est-ce pas là le bien-aimé du Cantique? *(Ecce tu pulcher es, dilecte mi, et decorus.)* Il y a, dans ce morceau, une physionomie

1. Tome IV, pl. 11-14.

vivante associée à la figure traditionnelle de Jésus. La convention byzantine a disparu complètement : l'artiste a dû prendre son modèle sur la nature et l'idéaliser. Je ne sais plus quel écrivain a dit que le moyen âge s'était épris de la laideur, qu'il avait fait le Christ aussi laid que possible, à dessein, pour le rendre un objet de pitié ou de



Fig. 70. — Le « bon Dieu d'Amiens ».

terreur. Le moyen âge était trop imbu de la saine tradition chrétienne pour donner dans ce travers. Lorsqu'il n'a pas donné au Christ la beauté, c'est qu'il ne l'a pas pu ; mais, lorsqu'il l'a pu, voilà ce qu'il a fait.

La cathédrale de Strasbourg, celle de Reims surtout, renferment

une quantité de sculptures qui n'ont pas moins de valeur. Dans la première, le *Christianisme* opposé au *Judaïsme*, sur la façade du transept méridional, offre une double allégorie d'un grand effet et



FIG. 71. — L'ÉGLISE ET LA SYNAGOGUE,
statues de la cathédrale de Strasbourg.

des sujets de draperie très habilement traités. Dans la seconde, les anges sont particulièrement bien réussis. Deux d'entre eux, sous

le porche de gauche de la façade, ont une grâce toute raphaélesque, avec leur tête juvénile et souriante, leurs grandes ailes éployées et leurs longues robes tombant chastement sur les pieds, contrairement aux anges de la Renaissance, qui ressemblent à des amours et qui en ont presque le costume. Quelques têtes d'apôtres, un saint Siméon, et les personnages si artistement drapés qu'on admire aux



FIG. 72. — STATUES DU PORTAIL CENTRAL DE REIMS.

trumeaux des portes, dans le bras septentrional du transept, ont été avec raison jugés dignes de l'antiquité. Ce qu'on nomme le grand art n'a jamais rien produit de supérieur, même au point de vue de la forme (1).

A Notre-Dame de Paris, que de beaux morceaux de sculpture

1. V. ces figures dans Gailhabaud, t. I, pl. 7, 8, 22, et dans le *Saint Louis* de M. Wallon, 2e édition, p. 67, 90.

on pourrait également citer ! Les reliefs du chancel ou de la clôture du chœur sont presque tous des modèles du genre. Le tympan de la Porte-Rouge contient quatre figures particulièrement intéressantes : ce sont celles de saint Louis et de la reine sa femme, à genoux devant Notre Seigneur et la Sainte Vierge. Marie semble intercéder auprès de son Fils pour le roi et la reine, qui, de leur



FIG. 73. — JÉSUS APPARAISSANT AUX DEUX MARIE.
Demi-relief du chancel de Notre-Dame de Paris.

côté, les supplient avec ardeur. Et quand on songe que cette partie de la cathédrale a été achevée en 1257, que ces statues, par conséquent, sont peut-être des portraits, qu'elles sont, dans tous les cas, un témoignage volontaire de l'humilité de S. Louis et de son épouse, cette représentation devient doublement précieuse et touchante.

Mais c'est peu de chose que l'art de nos anciens statuaires considéré dans quelques beaux morceaux pris isolément. Il faut l'admirer dans ses conceptions d'ensemble. Il faut le voir grouper, avec

une sublime et ingénieuse harmonie, tous les personnages du ciel et de la terre dans les diverses parties de ce monument universel, dans cette vaste synthèse de pierre qui s'appelle l'église. Pour cela, il suit des règles fixes. Au dehors, il laisse les animaux, les êtres immondes *(foris canes)* : ceux-là sont bons pour orner les gargouilles, les piliers butants, les angles des murs. Sur les façades seulement, les

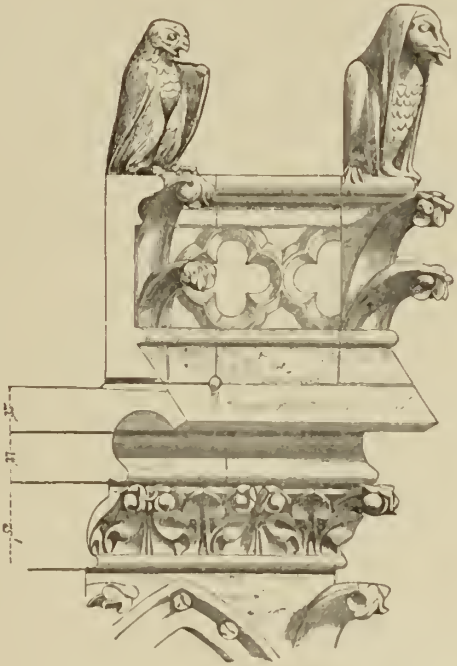


FIG. 74. — ANIMAUX FANTASTIQUES,
soulptés à l'extérieur de Notre-Dame de Paris.

personnages divins, le CHRIST, la Vierge, et quelquefois des galeries de rois, comme à Paris, à Reims, à Amiens, dominent de très haut le spectateur, de même qu'ils dominent le monde céleste ou le monde terrestre. Puis en bas, sous les portiques, se pressent de longues rangées de bienheureux, qui accueillent le fidèle à son arrivée pour l'introduire dans la maison du Seigneur. Mais à l'intérieur règne plus

de sobriété. Il semble que toute l'enceinte du temple soit remplie par la Divinité qui trône sur l'autel, et qu'il n'y ait plus de place pour les figures de pierre. On ne retrouve les groupes sculptés

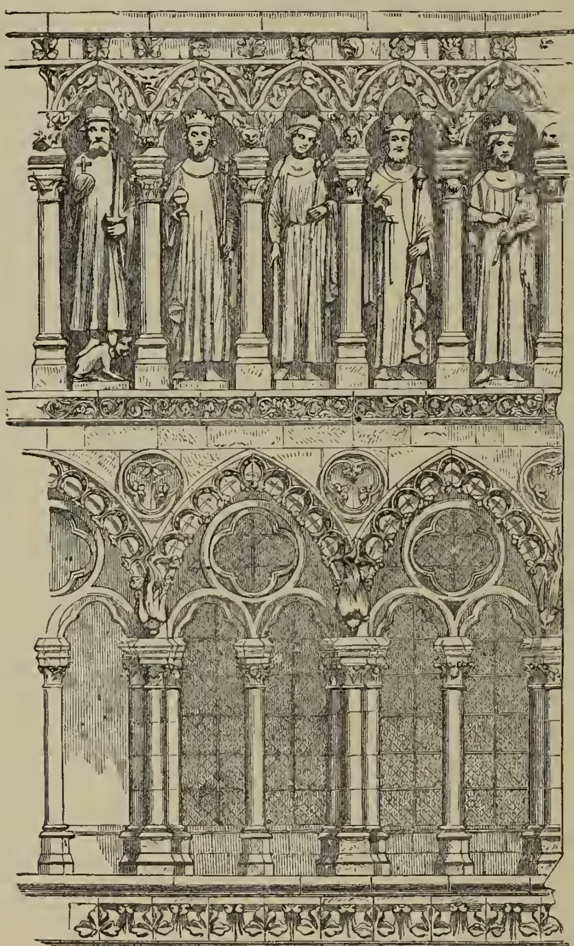


FIG. 75. — GALERIE DES ROIS,
à la cathédrale d'Amiens.

qu'autour des portes intérieures. Le portail est, en somme, le principal champ où l'imagination et le talent de l'artiste puissent se déployer à l'aise. Aussi quelle profusion, et en même temps quelles dispositions savantes, quel ingénieux symbolisme, quel enseigne-

ment fécond pour le peuple des croyants ! Ici l'analyse devient impuissante ; des indications générales seraient trop ternes. Mieux vaut nous transporter devant la célèbre merveille à laquelle tous les amis de l'art s'accordent à décerner la palme, devant le portail de Notre-Dame de Reims, et emprunter à M. l'abbé Tourneur, un archéologue justement épris de sa cathédrale, la description de



FIG. 76. — ANCIEN PORTAIL DE SAINT-GERMAIN-DES-PRÉS, À PARIS.

l'ordonnancement de ce type supérieur, ou tout au moins de sa partie principale.

« Le porche central est tout entier consacré à la Reine de l'auguste temple, à la Sainte Vierge.

» La voilà devant nous, au centre même, sur le trumeau qui sépare les deux portes. Elle semble nous attendre au seuil de sa demeure, afin de nous y accueillir. Elle nous sourit en présentant son Fils.

» Sous ses pieds, en statuettes du plus beau fini, mais mutilées malheureusement, l'histoire des ancêtres dont elle vient réparer la faute : Adam et Ève mangeant du fruit défendu et chassés du paradis.

» Autour de Marie, à la même hauteur qu'elle, et dans les mêmes proportions, quelques-unes des grandes circonstances de sa vie, dont les solennités catholiques nous rappellent chaque année le souvenir.



FIG. 77. — VIERGE DE REIMS,
au portail central de la cathédrale.

A droite : l'*Annonciation*, puis la *Visitation* à sainte Élisabeth, groupes de deux figures chacun, très remarquables par le contraste des styles. A gauche : la *Présentation* de JÉSUS au Temple et la *Purification* de la Sainte Vierge, la populaire Chandeleur. Voici tous les personnages du drame religieux : saint Joseph, Marie, Siméon, Anne la prophétesse.

» Autrefois la vie terrestre de Marie était complète. Au-dessus de sa tête s'élevait, à triple étage, un riche dais qui lui servait de couronnement. A droite et à gauche, sur le linteau de la double porte, des sculptures en plein relief rappelaient sa *Nativité*, sa *Présentation* au Temple et sa *Mort*. Le marteau de 1793 les a renversées pour écrire à cette place, par ordre de Robespierre, que le peuple français croit à l'existence de DIEU et à l'immortalité de l'âme...



FIG. 78. — LA MORT DE LA SAINTE VIERGE.
Tympan d'un portail de la cathédrale de Strasbourg.

» La riche série des dais abritant les colossales figures dont nous venons de parler nous avertit clairement que nous passons à un autre ordre d'idées. Nous étions sur la terre : nous allons entrer dans le ciel.

» Les soixante-quinze figures suspendues au-dessus de nos têtes, et étalées sur les cinq cordons de la voussure, présentent les saints dans la gloire. Ils partent du rang le plus étroit, au-dessus de la tête

de la Sainte Vierge, et ils amènent l'œil et la pensée avec lui au magnifique et colossal groupe du fronton. Là, portée sur des nuages et plus splendidement couronnée de dais sculptés que partout ailleurs, nous retrouvons Marie, assise à côté de son divin Fils sur le trône des cieux, et recevant de sa main un brillant diadème. Quelle joie peinte sur le visage du Fils ! Quelle triomphante modestie sur celui de la Mère ! Quel glorieux cortège d'anges qui la prient, la félicitent et l'encensent ! Suivant le texte sacré, Marie est *revêtue du soleil comme d'un manteau, et la lune est sous ses pieds.* Ici, comme le dit Viollet-le-Duc, on a voulu une richesse sans égale, et les lignes de l'architecture sont détruites par la sculpture.

» Quoique des mutilations nombreuses, ou des réparations pires que des mutilations, aient altéré ce bel ensemble, il est facile d'en saisir l'ordre. C'est une pensée toute pleine de délicatesse qui a présidé à l'arrangement de ces statues. On a rapproché de Marie les saints qui lui tenaient de plus près ici-bas : ses ancêtres, les saints de l'Ancien Testament qui l'ont prédite ou figurée, puis ceux du Nouveau qui ont le mieux reproduit ses vertus. Ainsi, au cinquième cordon, près de la rosace, à droite et à gauche, les ancêtres de Marie tiennent des instruments de musique pour chanter le triomphe de leur Fille. Au-dessus d'eux, des anges qui la louent ou s'apprêtent à la couronner. Chaque figure se place sous un petit dais qui sert de socle à la suivante (1). »

Le porche de gauche, consacré à la vie terrestre de Jésus-Christ, principalement à sa Passion, et celui de droite, représentant le dernier jour du monde tel que le décrivent l'Évangile et l'Apocalypse, sont disposés avec la même intelligence du sujet et la même symétrie.

1. *Description historique et archéologique de Notre-Dame de Reims*, par l'abbé Tourneur, p. 20-22.

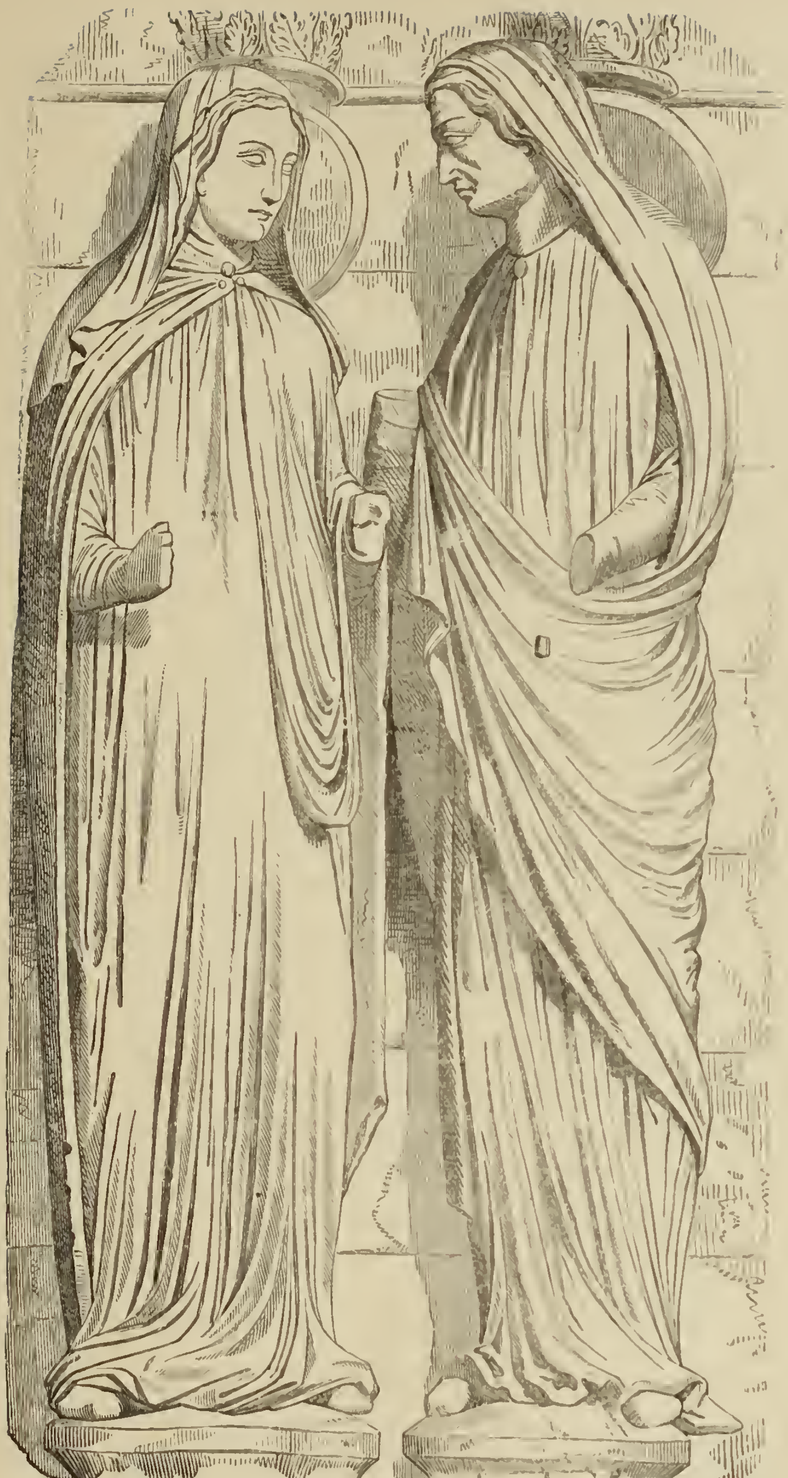


Fig. 79. — La Visitation.
Groupe de la cathédrale de Chartres.

Tout cet ensemble forme une histoire en plusieurs chapitres, aussi bien conçue que bien exécutée.

Voilà bien cet art qui pense et qui fait penser, comme je le définissais en commençant. Et voilà comment les sculpteurs du moyen âge entendaient la composition d'un portail de cathédrale. L'exécution est plus ou moins parfaite, suivant les temps et les lieux ; les sujets et les détails diffèrent : mais le but est le même, le plan général est le même, et la piété intelligente des artistes est aussi toujours la même. Au portail latéral de Chartres comme à celui de Strasbourg, l'histoire de la Vierge est reproduite avec une entente aussi admirable qu'à Reims, et l'ordonnancement est aussi judicieux. Seulement les statues de Chartres sont un peu antérieures, et sont d'un dessin plus archaïque. Dans l'espace de cinquante ans, la sculpture s'était perfectionnée avec une étonnante rapidité. Du reste, le progrès peut se mesurer quelquefois dans une seule et même église. Ainsi, à Notre-Dame de Paris, entre la porte Sainte-Anne, exécutée, comme les portails de Chartres, vers la fin du douzième siècle, et d'autres grandes portes de la même cathédrale, achevées dans le cours du treizième, le pas franchi est immense, de l'aveu de Viollet-le-Duc, qui trouve la trace d'un saut analogue et aussi subit dans l'art grec, entre les sculptures Éginétiques, profondément hiératiques encore, et celles de Phidias (1). Le portail central de Paris contient déjà une scène très belle et très dramatique, qui n'occupe qu'un petit coin des voussures de droite : c'est la figure de la Mort, montée sur le cheval de l'Apocalypse, et regardant, d'un air impassible, tomber derrière elle l'homme qu'elle a touché. Mais le portail sud, reproduisant la légende de saint Étienne, ancien patron de l'église, et construit un peu plus tard sous la direction de Jean de

1. *Dictionnaire d'architecture*, VIII, 127.

Chelles (en 1257), a des hauts-reliefs qui passent à bon droit pour représenter le sommet de l'art du moyen âge.

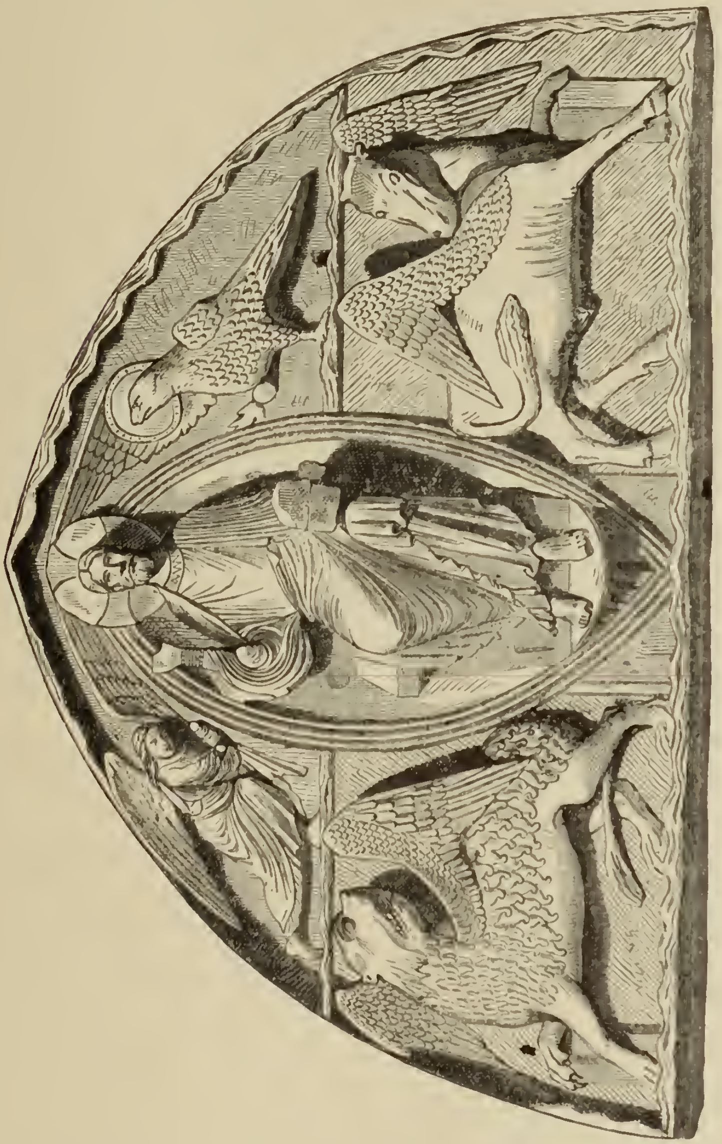


Fig. 80. — Jésus docteur, entouré des emblèmes des quatre évangélistes.
Tympan de la porte royale à la cathédrale de Chartres.

Un sujet d'un ordre tout particulier, où les sculpteurs trouvaient également l'occasion de grouper ou d'assembler des personnages suivant un système rationnel et harmonieux, c'est le tombeau. Il y

avait, à cette époque, deux espèces de tombes : les tombes levées et et les tombes *plates*. Les tombes levées, qui n'étaient que des sarcophages en forme de dés décorés d'arcades, portaient d'abord, et



FIG. 81. — TOMBE D'ARNOLD DE LA TOUR, dans la cathédrale de Mayence.

depuis l'an 1100 environ, la figure du défunt sculptée en bas-relief sur leur face supérieure. Pour exécuter cette figure, on taillait la pierre du monument lui-même. C'est de cette façon qu'a été fait le tombeau du roi Childebert, élevé à Saint-Germain-des-Prés au

douzième siècle. Mais bientôt le bas-relief ne suffit plus au sculpteur. On posa sur le dé une statue pleine du défunt, et cela dès le règne de Louis-le-Gros. Le personnage fut représenté couché, les mains jointes et ramenées sur la poitrine, avec le costume et les attributs de sa dignité. Sa tête fut relevée sur un coussin, et à ses pieds l'on mit invariablement un animal symbolique, chien, dragon, lion, etc., ou même une paire de ces animaux. En même temps, d'autres figures furent appelées à décorer les faces latérales du tombeau. On divisa ces faces en une série de niches, au moyen d'arceaux gothiques, et sous chaque arceau fût représenté en relief un parent, un religieux assistant aux funérailles, ou tout autre personnage se rattachant à l'histoire du défunt. Il y avait là matière à une foule d'allégories sculptées dans le goût de celles des portails. La sépulture du jeune prince Louis, fils aîné de saint Louis, mort en 1260, fut exécutée dans ce style. La figure du gisant (c'est ainsi qu'on nomme le défunt représenté couché) a dans ce monument toute la placidité de l'innocence endormie dans le sein du Seigneur, et les moines qui garnissent les niches offriraient à eux seuls, par la variété de leurs attitudes et de leurs physionomies, la matière d'une très curieuse étude. On peut en dire autant du tombeau de Philippe, frère de saint Louis, qui date à peu près de la même époque, et dont l'ensemble présente avec celui de son neveu une grande analogie (1).

Saint Louis semble, du reste, avoir donné personnellement une impulsion nouvelle à cet art de la sculpture tumulaire ; car, outre ces monuments de famille, il fit refaire à Saint-Denis, dans le goût de son temps, le tombeau de Dagobert, qu'on y admire encore ; et de

1. V. la reproduction de ces deux tombeaux dans le *Saint Louis* de M. Wallon, 2e édition, p. 279 et 358.

plus, entre 1230 et 1240, il fit renouveler, paraît-il, toutes les images des rois ses prédécesseurs, ensevelies dans cette célèbre basilique. Ces statues sont aussi d'un très beau travail.

La décoration des arceaux de la sépulture alla en s'enrichissant comme celle des églises gothiques, si bien qu'au quatorzième siècle ils devinrent de petits portiques en architecture d'applique, en marbre ou en pierre de couleur différente, blanche sur un dé noir ou noire sur un dé blanc. D'autres tombeaux de même forme se faisaient en ouvrage de Limoges, en cuivre émaillé : ces riches monuments ont servi depuis à faire des canons, comme tant de vénérables objets d'art en bronze ou en cuivre. D'autres enfin consistaient en une simple petite table de pierre ou de métal, élevée de terre sur des pieds, et portant également la statue du défunt. On voit encore deux sépultures de ce genre dans la cathédrale d'Amiens : ce sont celles de deux évêques contemporains de Philippe-Auguste.

Un peu plus tard, un perfectionnement beaucoup plus frappant, amené par le désir de reproduire plus fidèlement la nature, apparaît en France, et notamment dans la remarquable école de sculpture qui surgit en Bourgogne. Les personnages sculptés tout autour du tombeau, dans les niches, cessent d'être de simples ornements, des accessoires, et composent avec la statue du défunt une véritable scène. Transformés en cariatides, ils portent eux-mêmes sur leurs épaules l'effigie du mort posée sur un lit funéraire, qui remplace le sarcophage ancien. Il résulte de cette combinaison un effet saisissant. Rien ne le fait sentir à un aussi haut degré que le célèbre tombeau de Philippe Pot, gouverneur de la Bourgogne sous Louis XI et Charles VIII, que l'on admirait encore à la fin du siècle dernier dans l'abbaye de Cîteaux et qui depuis a été transféré à Dijon (1). En re-

1. Il vient d'être acquis par le Musée du Louvre (1889).

gardant ce curieux monument, on croit entendre, comme l'a dit

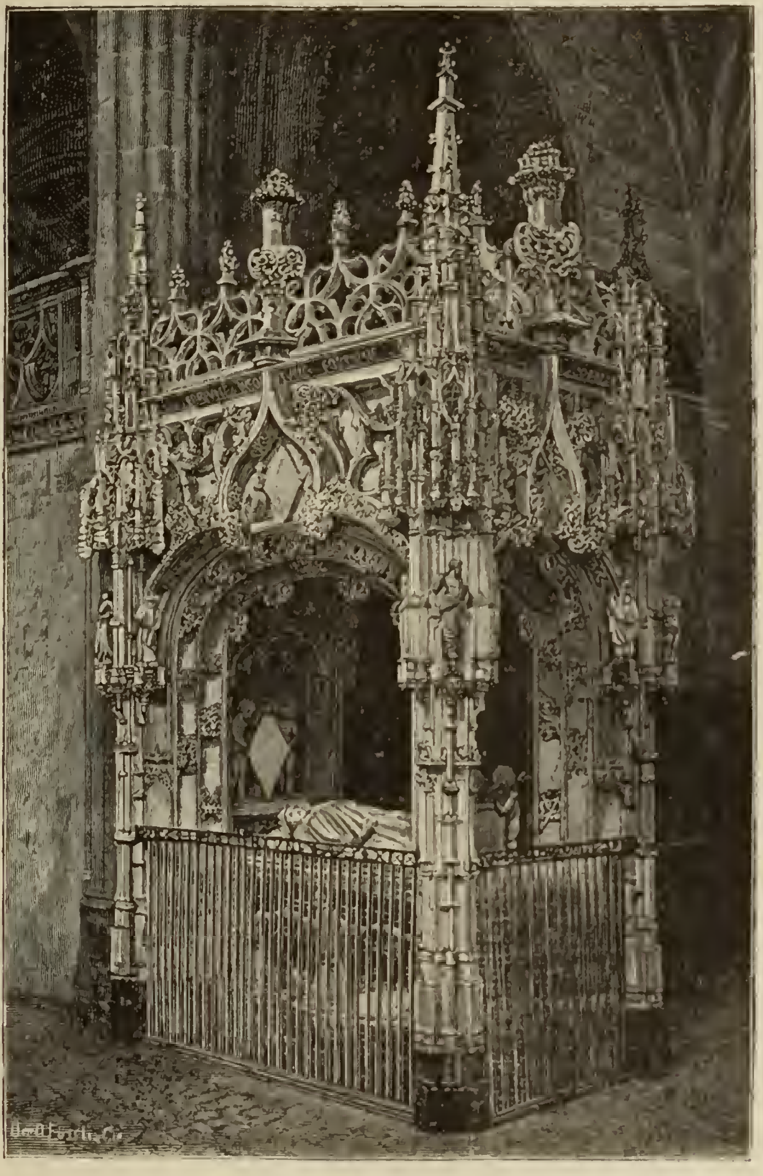


FIG. 82. — TOMBEAU DE MARGUERITE D'AUTRICHE,
dans l'église de Brou.

M. Courajod, le pas lourd et cadencé d'une marche funèbre ; et ce qu'il y a de plus étonnant, c'est que l'expression intense des

figures sculptées se produit sans que l'on distingue les traits de leur visage. Les personnages de cette catégorie, que l'on a pris ordinairement pour des moines, à cause de leur robe et de leur capuchon, étaient simplement des *plorants*, c'est-à-dire des porteurs ou des suivants, auxquels la famille du défunt fournissait un vêtement de deuil de cette forme spéciale.

Vers la même époque, des dais sculptés surmontaient souvent l'ensemble du monument funèbre et formaient comme de petites chapelles, soumises, pour l'architecture et la décoration, aux variations de la mode. On en a des exemples tout à fait riches dans les tombeaux des papes Jean XXII et Innocent VI, à Avignon et à Villeneuve d'Avignon, ainsi que dans celui de Marguerite d'Autriche, qui orne la célèbre église de Brou. Les sculpteurs des âges suivants ont fait des chefs-d'œuvre en s'inspirant de cette forme de couronnement de la sépulture.

Quant aux tombes plates, qu'on plaçait dans les églises comme les précédentes, mais sur le sol au lieu d'être contre un mur, et qu'on appelait des *lames* de pierre, elles portèrent aussi l'image du défunt depuis le douzième siècle ; auparavant elles ne portaient qu'une épitaphe accompagnée de quelque symbole. Cette image, représentant le personnage gisant, fut exécutée, tantôt par la gravure, tantôt par l'incrustation, ou par toutes les deux ensemble, et quelquefois, principalement dans le nord de la France, en mosaïque. L'édicule qui surmontait les tombes levées a été souvent dessiné sur les tombes plates, et accompagné d'autres dessins plus ou moins compliqués. Philippe-Auguste et saint Louis avaient de ces tombes plates dans la basilique de Saint-Denis : elles étaient ornées de figures formées par des lames d'argent. D'autres étaient entièrement composées de bronze ou de cuivre. Nos révolutions ont soi-

gneusement balayé tout cela ; il faut aller demander aujourd'hui à l'Angleterre ou à la Belgique des spécimens de cette branche remarquable de l'art français.

Passons à la sculpture d'ornement. Je ne sais pas si cette sculpture a, plus que la statuaire, des origines byzantines. Mais ce qui est visible pour tout le monde, c'est qu'à partir du treizième siècle elle prend ses idées, ses motifs, dans les champs et les bois de notre pays. Elle reproduit les feuilles de chêne, les feuilles de vigne, les lys, les roses, sans s'astreindre à les copier servilement, mais en les idéalisant et en leur donnant une tournure originale, qui demeure une des caractéristiques les plus saillantes de l'art du moyen âge. De plus, elle traite l'ornement avec un discernement judicieux et avec le sentiment des proportions. Celui qui doit être vu à distance est large, simple ; pas de détails, mais des masses fortement accentuées et des saillies vivement senties. Pour l'ornement de fond, on emploie de préférence les semis de fleurons ou de rosettes, les guillochures, qui sont encore une espèce de semis soutenu par les mailles d'un filet ; et les fonds arrivent ainsi à ressembler à des prairies émaillées de fleurs. Pour l'ornement de bordure, ce sont des entrelacs, des volutes, et surtout des rinceaux, appelés aussi vignettes, parce qu'ils sont empruntés à la tige de la vigne. La course rectiligne, le zigzag, a presque entièrement disparu pour faire place à la course curviligne. C'est le règne de la nature ; c'est le règne de la courbe, qui est la ligne naturelle dans l'ordre végétal. Voyez les rosaces de Saint-Martin des Champs et de la cathédrale de Bayeux, les clefs de voûte de la Sainte-Chapelle. Malgré la régularité géométrique de l'ensemble, ce sont de vraies feuilles, ce sont de vraies fleurs qui composent le détail de la décoration. Voyez les rinceaux de Notre-Dame de Paris. Ce sont des tiges de vigne qui s'enroulent

gracieusement, chargées non seulement de leurs feuilles, mais de leurs fruits, et l'on est presque tenté de cueillir ces grappes de raisin.

Mais c'est surtout dans les chapiteaux que l'imitation de la nature

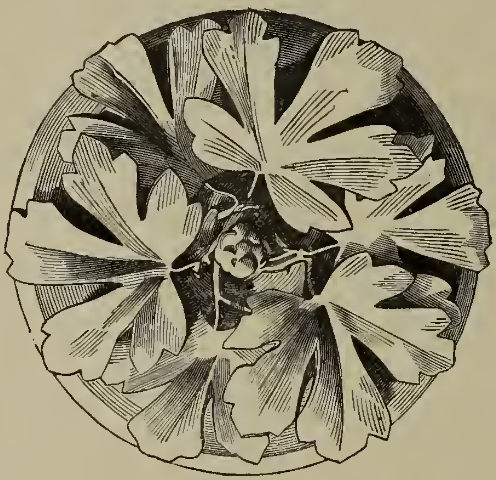


FIG. 83. — CLEF DE VOUTE A FEUILLAGE, à la Sainte-Chapelle de Paris.

est visible. Le chapiteau est la pièce capitale de l'ornementation sculptée. Les anciens lui avaient donné une grande importance,

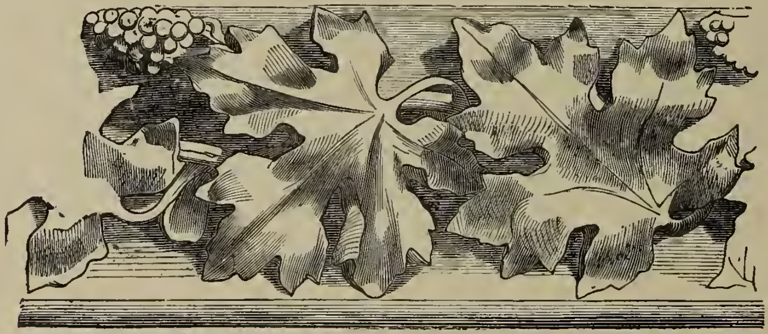


FIG. 84. — ENTABLEMENT A FEUILLES DE VIGNE.

comme à la colonne dont il est le couronnement. Le chapiteau corinthien est un type d'élégance achevé ; aussi est-ce le seul que

les sculpteurs barbares aient cherché à imiter. Mais ses feuilles d'acanthe frisée n'ont rien de naturel ; leur beauté dépend de la régularité des contours ou de la symétrie des découpures, et, dans l'architecture romane, elles étaient devenues de grandes feuilles plates ne ressemblant plus à rien, à tel point qu'on a pu les prendre pour tout ce qu'on a voulu. Dans le style français, au contraire, elles

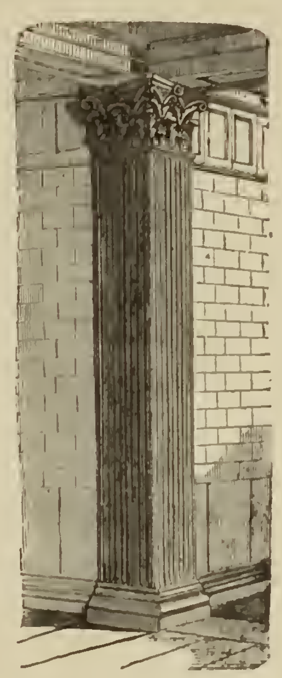


Fig. 85. — Pilier et chapiteau corinthiens.

sont remplacées par des rinceaux dirigés dans tous les sens, au hasard, suivant la loi de la nature, et garnis de feuilles de chêne avec des glands, ou de tout autre feuillage. Un botaniste archéologue s'est amusé à dresser la flore des chapiteaux du treizième siècle, et il n'a pas reconnu sur eux moins de trente plantes différentes, toutes plus ou moins communes dans nos campagnes. La surface entière du chapiteau se trouve, de cette manière, couverte de rameaux entre-

croisés, qui parfois même dépassent le niveau du tailloir et font saillie à l'extérieur, pour augmenter l'illusion. C'est ce qu'on voit

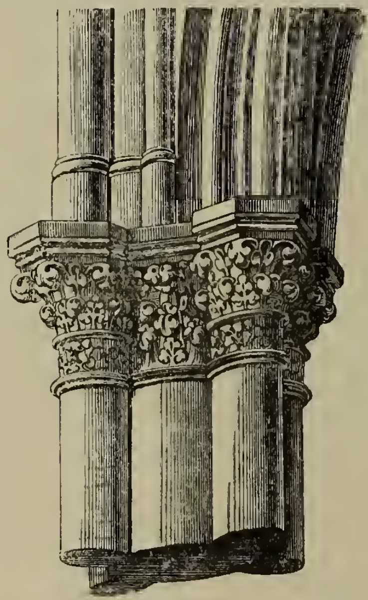


FIG. 86. — CHAPITEAUX FLEURIS, à la cathédrale de Reims.

notamment à la Sainte-Chapelle de Paris et à Notre-Dame de Reims. Dans la première, c'est le chêne qui fournit les motifs du

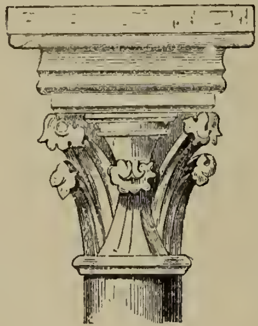


FIG. 87. — CHAPITEAU A DEUX RANGS DE FEUILLES, à la cathédrale de Magdebourg.

chapiteau. Dans la seconde, sous le porche de la façade, ce sont des touffes de roses avec leur feuillage véritable.

La cathédrale de Paris nous offre encore un autre type, assez répandu. Ce sont de grandes feuilles placées sur deux rangs super-

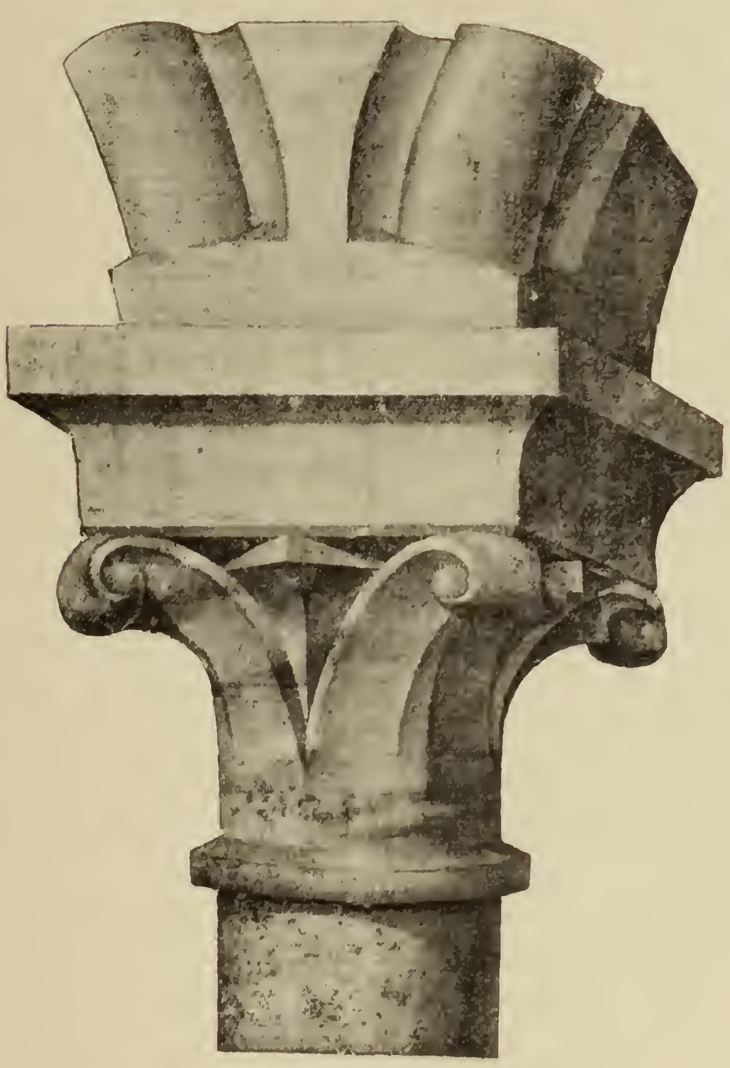


Fig. 88. — Chapiteau du style gothique primitif, à Notre-Dame de Pamèle.

posés et rappelant un peu plus la disposition antique. Ce chapiteau est à peu près celui du gothique primitif, qui a la forme d'une corbeille évasée, garnie d'un ou deux rangs de crochets très simples

et peu saillants, crochets terminés par une feuille ou une fleur à peine ouverte, et quelquefois par une petite tête d'animal.

Du reste, les sculpteurs du temps semblent s'être donné le mot pour nous empêcher de décrire en détail ces morceaux d'ornement,



FIG. 89. — AUTEL DE L'ÉGLISE ABBATIALE DE SAINT-DENIS.

car il faudrait autant de descriptions qu'il y a de chapiteaux dans nos églises. Ils les ont variés à l'infini. Autant les anciens cherchaient à les rapprocher d'un moule unique, autant leur inépuisable fécondité s'est évertuée à en multiplier les types ; et ils y ont tellement



FIG. 90. — AUTEL DE LA CHAPELLE DE LA SAINTE VIERGE,
à l'église abbatiale de Saint-Denis.

bien réussi, que ,dans tout le moyen âge, on ne trouverait peut-être pas, au dire d'un artiste qui s'y connaît, deux chapiteaux absolument pareils.

Le ciseau s'est encore donné carrière dans les piédouches, dans les stylobates et dans une foule d'accessoires. Il faudrait même, si l'on tenait à être complet, étudier son œuvre sur les autels, les ambons, les fonts baptismaux, en un mot sur toutes les dépendances

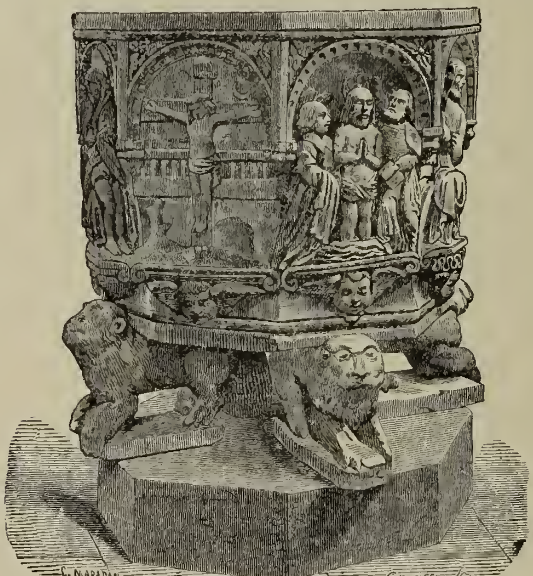


FIG. 91. — FONTS BAPTISMAUX DE L'ÉGLISE DE LUXEUIL.

de l'édifice sacré. Il faudrait, en outre, faire une place à la sculpture sur bois, qui commençait à produire des ouvrages si délicats ; à la sculpture sur ivoire, qui nous a légué ce beau groupe du *Couronnement de la Vierge*, conservé au Musée du Louvre, où la critique a reconnu à la fois « simplicité de la composition, recherche de la vérité des formes, justesse dans les inflexions du corps, imitation de la vie, expression juste des traits du visage, mouvement naturel

dans le développement des draperies (1). » Que ne faudrait-il pas embrasser encore ? Quelle matière la main de ces infatigables imagiers n'a-t-elle pas assouplie, domptée, contrainte à exprimer sous



FIG. 92. — BÉNITIER DE L'ÉGLISE DE SAINT-TAURIN D'ÉVREUX.

cent formes diverses le sentiment chrétien ? Ils ont pris les substances les plus dures, les plus rebelles aux doigts de l'homme, et ils leur ont dit : Bon gré, mal gré, tu chanteras avec nous la louange

1. Labarte, *Histoire des Arts industriels*.

du Christ, notre seigneur commun. Tu rendras notre pensée aussi fidèlement qu'une pâte tendre ; nous y mettrons le temps qu'il faudra ; nous ne marchanderons pas la peine. Et, comme tu es une matière solide et indestructible, comme tu traverseras impunément les siècles, nous te chargeons de répéter à toutes les générations, pendant que notre poussière impuissante sera réduite au silence, que nous avons cru en Jésus-Christ, que nous l'avons aimé, que nous avons dépensé notre vie et notre génie pour sa gloire. Voilà l'idée féconde, voilà l'idée-mère d'où est sorti tout l'art du moyen âge, et spécialement l'art de ces admirables sculpteurs qui, au dire de leurs émules, de leurs propres adversaires, ont approché de la perfection de la forme, et qui, à mon humble avis, ont atteint la perfection de la pensée.



Chapitre Sixième.

La PEINTURE MURALE.

Influence de l'architecture gothique sur la peinture en général. — Progrès continus de cette dernière. — Son caractère dominant au moyen âge. — La peinture murale avant le treizième siècle. — Modification du coloris. — Extension de la couleur au dedans et au dehors des églises. — Perfectionnement du dessin. — Peintures de la Biloque, de la cathédrale de Tournai, d'Évron, de Tournus, de Saint-Savin, de Pernes, etc. — Procédés employés pour l'application des couleurs. — La peinture à l'huile connue et pratiquée bien avant Van Eyck. — Les « merveilles » du château d'Hesdin. — Déclin de la peinture murale.

LA peinture, au moyen âge, n'est guère moins liée que la sculpture à l'art de l'architecte. Nous sommes habitués aujourd'hui à voir ces trois branches du même arbre vivre de leur vie propre ; chacune d'elles est indépendante des autres, et suit sa destinée sans les entraîner dans sa marche ascendante ou descendante. Il n'en était pas ainsi aux temps où tous les arts n'avaient qu'un même asile, le temple, et un même objet, l'embellissement du culte Alors ils se fondaient dans une admirable harmonie. Le peintre, le statuaire, le décorateur, le ciseleur étaient les auxiliaires de l'architecte, et faisaient valoir son œuvre comme les parties d'accompagnement font valoir la partie du chant dans un concerto bien agencé. Est-ce à dire que le développement de l'architecture française ait nui aux arts du dessin, et que la suppression graduelle des surfaces planes dans l'intérieur de l'église ait, comme l'a prétendu M. Renan (1), rejeté l'art du peintre au niveau

1. *Histoire littéraire de la France*, t. XXIV, discours cité.

de la peinture en bâtiments ? Non ; il y a là une exagération évidente, et il suffirait, pour en faire sentir l'injustice, de rappeler que les grands artistes du quinzième siècle, les Van Eyck, les Quentin Metsys, les Jean Fouquet, tous ces vieux maîtres tant admirés qui ont préparé, qui ont inauguré la renaissance de la peinture, ont fleuri en plein régime gothique. Ils ont peint, il est vrai, des tableaux, et non plus des murailles ni des statues, comme leurs prédécesseurs ; mais l'architecture flamboyante, tout en réduisant jusqu'à l'extrême limite les pleins et les supports, n'a nullement empêché ces artistes de posséder la science du dessin et de l'appliquer. On doit même (je vais peut-être émettre une idée téméraire, mais en tout cas une idée nouvelle), on doit à cette architecture et à son caractère essentiel l'éclosion, ou du moins la restauration de ce genre de peinture qui s'appelle le *tableau*. Ne trouvant plus dans l'église aucune surface plane, aucun petit coin de mur à décorer de sujets ou de scènes à personnages, les peintres ont dû être amenés par là à se créer eux-mêmes des surfaces artificielles, indépendantes de la construction, c'est-à-dire à peindre des fonds détachés, des carrés de toile ou de bois, que l'on pût ensuite poser ou suspendre à un point quelconque de l'édifice, notamment derrière l'autel (1). Ainsi, loin de voir dans le style gothique un obstacle au progrès de la grande peinture, je verrais plutôt dans son développement excessif la cause occasionnelle, la cause déterminante de ce progrès, dont les triptyques des premiers maîtres flamands ou français sont incontestablement l'aurore et le prélude.

Il est vrai qu'à la belle époque du moyen âge, c'est-à-dire au

1. J'ai été heureux de rencontrer la même observation dans le récent ouvrage de M. l'abbé Dehaisnes sur l'*Histoire de l'Art en Flandre* (p. 554). Il faut donc qu'elle soit juste.

treizième siècle, on n'en est pas encore là. La toile ou le tableau n'existe pour ainsi dire pas. La peinture est presque uniquement architecturale. Elle ne recouvre, comme je le disais, que les différentes surfaces faisant partie intégrante de l'édifice, pans de murs, pilastres, voûtes, fenêtres, etc ; mais elle n'est point pour cela réduite à l'état de peinture en bâtiments ni de peinture décorative : elle traite aussi, sur les surfaces planes qui subsistent encore à cette époque, des sujets à personnages, des scènes d'histoire, la figure, le portrait, en un mot tout ce qui constitue le grand art. Seulement elle les traite avec des procédés encore rudimentaires, avec moins d'habileté que de sentiment. Elle est en arrière sur l'architecture, et, contrairement à celle-ci, elle ne se perfectionnera tout à fait que dans les temps modernes.

Pourquoi cette divergence de destinée ? Pourquoi cette marche inverse de deux arts étroitement unis dans le principe ? Ah ! ce n'est pas seulement parce qu'ils se trouveront séparés de fait, parce que la peinture prendra son vol en dehors de l'Église. Non ; il y a là un mystère psychologique dont l'histoire des mœurs et de l'esprit public pourrait seule nous livrer la clef. L'architecture française, travaillant avant tout à glorifier Dieu, à élever l'âme humaine, étant par son objet même incapable de flatter les sens, ne pouvait progresser, ne pouvait même se soutenir à une époque éminemment sensuelle comme celle de la Renaissance, ni au sein du néo-paganisme alors triomphant. La peinture, au contraire, reposant en principe sur l'imitation de la nature, pouvait facilement se plier aux goûts naturalistes et matérialistes. Elle avait commencé à grandir sous l'influence chrétienne, et elle aurait pu, à la rigueur, arriver à sa maturité sous le même régime, car les miniaturistes du quinzième siècle, si profondément religieux encore, sont déjà de grands peintres. Mais les mœurs

nouvelles devaient s'emparer d'elle et en faire la servante des passions humaines, en lui faisant reproduire de préférence, et parfois jusqu'à l'abus, toutes les formes de la beauté plastique. Les néo-païens la choyèrent comme une auxiliaire, comme une amie. Cultivée de tous les côtés en cette qualité, elle arriva ainsi, par une voie moins noble qu'il n'eût convenu, au développement matériel et à la perfection des procédés. La grande et saine peinture, la peinture d'histoire, la peinture religieuse, en profitèrent sans doute à certains points de vue : Dieu me garde de méconnaître les chefs-d'œuvre qu'elles ont produits depuis le seizième siècle ! Toutefois on ne me contestera pas ceci, que le mouvement artistique de la Renaissance, d'où est sorti d'ailleurs un louable et utile progrès, fut surtout favorisé par les idées sensualistes. Or, rien de pareil ne pouvait se produire dans un art qui n'emprunte rien à la beauté humaine ; et voilà pourquoi, à mon humble avis, l'architecture baissa chez nous tandis que la peinture et la sculpture continuèrent à monter, à progresser sous le rapport matériel.

L'idée chrétienne, cependant, était loin d'être hostile au développement des arts figuratifs, à la reproduction du type humain, puisque le moyen âge l'a semé partout dans ses vitraux, dans ses miniatures, dans ses portails, et jusque sur ses autels. Les iconoclastes n'avaient point cessé d'être regardés comme des hérétiques et des vandales. Si quelques disciples de saint Bernard, exagérant les austères principes de leur maître, firent la guerre aux peintures trop riches de certaines chapelles claustrales, c'est à l'excès du luxe, répréhensible sous toutes ses formes chez des moines, qu'ils en voulaient ; et encore leur zèle excessif, où M. Renan prétend voir la tendance générale du temps, fut-il, au contraire, désapprouvé en haut lieu, puisqu'il fit même retirer aux Bernardins le droit de visite des

couvents. Tous les monuments religieux du treizième siècle se dresseraient dans leur majesté et dans leur opulence pour protester contre cette tendance imaginaire. L'or qui scintille, la pierre qui festonne, le verre peint qui flamboie sous les rayons du soleil, disent bien haut que le catholicisme a eu, tout au contraire, pour principe universel et constant de prodiguer dans ses édifices des merveilles artistiques de tout genre. Seulement saint Bernard n'admettait que les représentations figurées pouvant servir au culte ou à l'édification des fidèles. Seulement Pierre le Chantre distinguait entre les arts utiles et les arts frivoles ; il blâmait les architectes qui construisaient des palais trop somptueux pour les princes, les orfèvres, les ciseleurs, les tailleurs dont les ouvrages favorisaient l'avarice ou le luxe mondain ; et quant aux peintres, il reconnaissait un caractère utile et salutaire à certaines de leurs œuvres, comme les tableaux d'histoire, unique littérature des laïques qui ne savent pas lire, dit Honoré d'Autun, comme la décoration des églises, et sans doute aussi l'enluminure des manuscrits. Seulement, enfin, la représentation des figures nues était proscrite : la nudité n'était tolérée que pour les personnages laids ou maudits, c'est-à-dire dans les cas où elle ne pouvait flatter les sens, ou pour quelques types classiques, comme ceux du Christ sur la croix, d'Adam et d'Ève ; et encore raconte-t-on que S. Louis déchira un jour la première page de sa Bible, parce qu'elle représentait trop au naturel le drame du paradis terrestre. La loi de la morale passait avant tout, et la décence était poussée si loin qu'on atténuait même les formes des personnages vêtus, lorsque ces personnages représentaient des femmes ou des jeunes filles.

De là vient qu'on a pu prendre la gracilité, l'élancement, comme le caractère général de la beauté féminine au moyen âge. Ce n'est pas que toutes les femmes fussent conformes à ce type, mais c'est que

les peintres et les sculpteurs étaient plus chastes que les poètes. Parlant à la foule des fidèles ou des passants, et non plus seulement à ceux qui avaient la faculté de lire, et leur parlant d'ordinaire en un lieu où l'élément profane ne pouvait avoir droit de séjour, à savoir dans l'église, ils étaient tenus à une réserve toute particulière. Aussi firent-ils quelquefois du grotesque, mais jamais ils ne tombèrent dans l'indécence. Et pourtant, quelle grâce, quel charme idéal dans leur conception du type féminin ! Ils n'aiment point la forme pour elle-même ; quelquefois ils négligent par trop la plastique ; mais cela les empêche-t-il de faire des vierges admirablement belles ?

On peut donc n'être point étranger au sentiment de la vraie beauté sans aimer l'ostentation du nu ; on peut faire de l'art sans faire du sensualisme ; on peut rencontrer le beau en dehors de ce déploiement de chairs et de muscles auquel les artistes se sont livrés depuis la Renaissance. Et c'est là le dernier caractère général que je devais signaler dans l'art du moyen âge avant de descendre à l'examen des différents genres de peinture cultivés par lui. Sortons maintenant de ces vues d'ensemble ; arrivons aux détails, aux faits précis, et voyons ce que les peintres du temps, supérieurs par la pensée, mais inférieurs par l'exécution à la plupart de leurs successeurs, sont arrivés à produire dans ces conditions.

Les genres que nous avons à examiner sont au nombre de quatre : 1° la peinture murale, qui s'est développée la première ; 2° la peinture sur verre, qui en est, pour ainsi dire, l'extension ou la prolongation, le vitrail finissant par remplacer presque tous les murs dans la construction de l'église gothique ; 3° la peinture sur toile ou sur bois, c'est-à-dire le tableau, qui apparaît le dernier ; 4° enfin la peinture sur vélin ou la miniature, qui est une spécialité, mais spécialité plus répandue et plus avancée que tous les autres genres.

La peinture murale ne pouvait avoir, dans nos édifices gothiques, qu'une importance relative ; nous venons de voir pourquoi : c'est que le vitrail envahissait peu à peu toute la place aux dépens des surfaces de pierre. Les églises primitives, elles, offraient au pinceau de vastes champs à décorer. Aussi leurs murailles étaient-elles revêtues, comme celles des monuments de la bonne antiquité, non seulement de peintures de fonds et d'ornements, mais de scènes ou de sujets peints. Fortunat parle de ceux que saint Félix de Nantes fit exécuter dans sa cathédrale, et Grégoire de Tours rapporte qu'en reconstruisant les basiliques de Saint-Martin à Tours, il les fit « peindre et décorer par des ouvriers du pays avec tout l'éclat qu'elles avaient auparavant (1). » « Nous constatons, dit Viollet-le-Duc, que dès l'époque gallo-romaine, c'est-à-dire vers le quatrième siècle, tous les monuments paraissent avoir été peints en dedans et en dehors. Cette peinture était appliquée, soit sur la pierre même, soit sur un enduit couvrant les murs, et elle ne consistait, pour les parties élevées, qu'en une sorte de badigeon blanc ou jaunâtre, sur lequel étaient tracés des dessins très déliés en noir ou en ocre rouge. Près du sol apparaissaient des tons soutenus, brun, rouge ou même noir, relevés de quelques filets jaunes, verdâtres ou blancs... Ce genre de décoration peinte paraît avoir été longtemps pratiqué dans les Gaules, et jusqu'au moment où Charlemagne fit venir des artistes d'Italie et d'Orient (2). »

Sous le règne de l'architecture romane, les portions de murs à peindre sont encore assez considérables pour que l'artiste y exécute des sujets à personnages. Il les traite avec une certaine entente du coloris, avec des tons clairs et doux, tels que l'ocre jaune, le brun-

1. *Hist. Franc.*, X, 31.

2. *Dictionnaire d'architecture*, VII, 56 et suiv.

rouge clair, le gris ; il sépare les teintes les unes des autres par des traits bruns qui donnent de la fermeté aux contours, et il accentue les saillies par des rehauts presque blancs. Mais, dans le dessin, quelle raideur et quelle inexpérience encore ! « Les proportions des corps varient sans motif apparent ; les membres sont grêles. Les règles de la perspective sont complètement inconnues, aussi bien pour les figures animées que pour les objets inanimés (1). » L'art en est encore là au douzième siècle. Au treizième, il n'y a presque plus de champs à peindre, et cependant le coloris et le dessin sont en progrès l'un et l'autre. Parlons d'abord du coloris.

Le siècle de saint Louis inaugure, sous ce rapport, une manière nouvelle : afin d'harmoniser la décoration des murs avec les tons tranchants et foncés des vitraux, il renonce aux demi-teintes d'autrefois, il emploie les couleurs franches et vives. « Les fonds deviennent sombres, brun-rouge, bleu intense, noir même, quelquefois or, mais dans ce cas toujours gaufrés. Le blanc n'apparaît plus guère que comme filets ou rehauts délicats ; l'ocre jaune n'est employé que pour les accessoires. Les tons sont toujours séparés par un trait brun très foncé, ou même noir. L'or apparaît déjà en masse sur les vêtements ; mais il est, ou gaufré, ou accompagné de rehauts bruns. Les chairs sont claires. L'aspect général est chaud, brillant, également soutenu, sombre même, s'il n'était par réveillé par l'or (2). » Seulement, par la force des choses, ces qualités ne trouvent presque plus leur application en dehors des colonnes, des moulures, des sculptures et des voûtes. La peinture murale n'est plus la peinture murale, sinon par exception : elle devient la peinture ornementale, en attendant qu'elle se réfugie sur les triptyques de bois ou sur la toile. Les artistes du

1. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire d'architecture*, VII, 56 et suiv.
2. *Ibid.*

temps, ne pouvant plus utiliser les richesses de leur palette sur les surfaces planes, en couvrent tout ce qui reste de la carcasse du vaisseau, depuis le bas des piliers jusqu'à la clef de voûte. Ils vont même chercher de l'ouvrage à l'extérieur de l'édifice. Ainsi, aux cathédrales de Paris, de Reims, d'Amiens, les portails ou les pignons des transepts ont été décorés par le pinceau. A Paris en particulier, « les trois portes de la façade, avec leurs voussures et leurs tympans, étaient autrefois entièrement peintes et dorées ; les quatre niches reliant ces portes et contenant quatre statues colossales étaient également peintes. Au-dessus, la galerie des rois formait une large litre toute colorée et dorée. La peinture, au-dessus de cette litre, ne s'attachait plus qu'aux deux grandes arcades avec fenêtres, sous les tours, et à la rose centrale, qui étincelait de dorure. La partie supérieure, perdue dans l'atmosphère, était laissée dans le ton de la pierre (1). »

On a critiqué, avec assez de raison, ces peintures extérieures : la majesté, l'unité de l'édifice pouvaient y perdre, et les églises où a subsisté une décoration semblable, comme Saint-Marc de Venise, par exemple, ont quelque chose de moins sérieux. Il ne faut pas oublier toutefois, en ce qui concerne les porches ou les portiques, qu'ils étaient censés faire encore partie de l'intérieur du temple : on accomplissait là différentes cérémonies ; on y recevait entre autres l'engagement solennel des nouveaux époux. La logique et l'harmonie exigeaient donc, jusqu'à un certain point, que la décoration appliquée à l'intérieur fût prolongée sous les porches inclusivement. Pour les statues, soit au dedans, soit au dehors, c'était un usage très ancien que de compléter les imitations de la nature à l'aide du pinceau. L'antiquité elle-même l'avait connu, et je me souviens d'avoir vu

1. *Ibid.*

déterrer sous mes yeux, à Pompéi, une statue de déesse antique peinte dans ses moindres détails, jusqu'aux cils. D'ailleurs, dans un vaisseau dont toutes les parties, même les vitres des fenêtres, étaient revêtues de tons vifs et brillants, les sculptures ne pouvaient rester seules dans la nudité de la pierre. « Les artistes qui ont fait les admirables vitraux des douzième et treizième siècles, dit encore Viollet-le-Duc, avaient une connaissance trop parfaite de l'harmonie des couleurs pour ne pas appliquer cette connaissance à la coloration de la sculpture. L'harmonie des tons entre pour beaucoup dans cette peinture des objets en relief, et cette harmonie n'est pas la même que celle adoptée pour les peintures à plat... Mais, vers la fin du treizième siècle, les peintres de la sculpture cherchent les oppositions. Ils poseront sur une même statue un ton rose et un ton bleu foncé, vert blanchâtre et pourpre sombre. Aussi la sculpture peinte, à dater de cette époque, perd-elle la gravité monumentale qu'elle avait conservée pendant la première moitié du même siècle (1). »

En somme, la peinture murale ou décorative ne pouvait être soumise aux règles de la peinture sur toile, car elle était destinée à produire, non une illusion, mais une harmonie ; un mur ne pouvait être traité comme un tableau. De là les caractères que nous venons de reconnaître dans le coloris. De là aussi ceux que nous allons constater dans le dessin.

Jusque vers le milieu du treizième siècle, les peintres français ont suivi la tradition dite byzantine. Leurs figures ne sont guère que de simples silhouettes, détachées vigoureusement sur des fonds clairs, ensuite en clair sur des fonds sombres, avec une grande économie de linéaments intérieurs : pas de mouvement, peu ou point de mo-

1. *Dictionnaire d'architecture*, VII, 56 et suiv.

delé. Mais, à partir de là, ils renoncent peu à peu à l'archaïsme et à la convention ; ils s'émancipent, ils se préoccupent du geste et de l'expression, ils recherchent moins l'observation des règles ou des traditions que celle de la nature, sans toutefois abandonner le style. Avant, l'on trouve peut-être plus de majesté dans les figures, mais aussi plus de raideur ; après, elles sont plus humaines, plus vivantes, sans confiner encore au réalisme, dont le règne s'établira plus tard. Ce progrès est capital : il amènera l'éclosion des grandes écoles de peinture des quinzième et seizième siècles. Et c'est en France, comme l'a observé l'auteur du *Dictionnaire d'Architecture*, qu'il s'accomplit d'abord : « Nos artistes, en ce qui touche au dessin, à l'observation juste du geste, de la composition, de l'expression même, s'émancipèrent avant les maîtres de l'Italie. Les peintures et les vignettes qui nous restent du treizième siècle en sont la preuve, et, cinquante ans avant Giotto, nous possédions en France des peintres qui avaient déjà fait faire à l'art ces progrès que l'on attribue à l'élève de Cimabuë... Le modelé, sans atteindre l'effet, s'applique à marquer les plans. On reconnaît des efforts de composition remarquables dès la seconde moitié du treizième siècle. L'idée dramatique est admise ; les scènes prennent parfois un mouvement d'énergie puissant (1). »

Ces dernières observations sont, il est vrai, suggérées par l'étude des miniatures plus encore que par l'étude des peintures murales, car, malheureusement, il nous reste bien peu d'échantillons de celles-ci. Mais, comme le perfectionnement du dessin se produit à la fois dans les unes et dans les autres, j'ai cru devoir le signaler dès à présent. Nous ne sommes pas, du reste, tellement pauvres en débris de monuments peints, que l'on ne puisse en citer quelques spéci-

1. *Ibid.*

mens intéressants. La région du nord en a conservé plusieurs. La ville de Gand, notamment, montre avec orgueil, dans les combles de l'hospice de la Biloque, un *Christ accueillant et bénissant la Vierge* que l'on fait remonter jusqu'au temps de saint Louis. Dans ce grand morceau, d'une exécution naïve, mieux composé pourtant que dessiné, trois anges soutiennent un voile vert et jaune, qui forme le fond de la scène ; le Christ, couvert d'un manteau rouge, et posant la main gauche sur le globe du monde, bénit de la main droite sa Mère, qui s'avance vers lui les mains jointes (1). A côté de ce sujet figurent un saint Jean et un saint Christophe dont les tendances réalistes annonceraient déjà, s'il faut en croire certains critiques, les caractères de la future école flamande. « Il serait même aisé, assurent-ils, d'établir la filiation qui unit, à travers quatre cents ans, ce saint Christophe gantois au célèbre *Porte-Christ* de Rubens, qu'on admire à la cathédrale d'Anvers (2). On a retrouvé dans la même cité de Gand une autre fresque à peu près aussi ancienne, représentant une confrérie des arbalétriers de Saint-Georges, celle des archers de Saint-Sébastien et divers corps de métiers marchant bannière en tête. Elle n'offre qu'un petit nombre la convention en de couleurs, et le dessin s'y montre encore assez raide. Néanmoins a déjà disparu, et l'artiste s'est efforcé de grouper d'une façon pittoresque les figures et les armes.

A la même école appartient l'importante série de peintures récemment découverte dans la cathédrale de Tournai, retraçant en sept tableaux, étagés du sol à la voûte du transept, toute la vie de sainte Marguerite, sa rencontre par le gouverneur Olibrius, sa résistance

1. *Le Messager de Gand* (an. 1834) renferme une gravure de la fresque de la Biloque, accompagnée d'une notice descriptive.

2. auters, *La Peinture flamande*, p. 18.

aux objurgations du tyran, son supplice et divers épisodes de sa légende. Ces sujets, traités avec non moins de simplicité, paraissent avoir été commandés par Marguerite d'Alsace, comtesse de Flandre, et exécutés à la fin du douzième siècle ou dans les premières années du treizième. Les proportions, les poses, les gestes, sont presque tous naturels ; le modelé lui-même apparaît dans quelques figures. M. Cloquet, qui a rapproché ces remarquables fresques des anciennes



FIG. 93. — LE GOUVERNEUR OLIBRIUS RENCONTRE SAINTE MARGUERITE.
Peinture murale de la cathédrale de Tournai.

peintures de la chapelle des comtes de Hainaut à Mons, a reconnu « de part et d'autre des scènes également mouvementées, se détachant sur le même beau fond bleu et encadrées dans le même galon, qui offre un perlé blanc à cheval sur un ruban dont la couleur passe du jaune d'ocre au brun foncé ; les caractères des légendes sont pareils, et il y a une grande analogie dans le style et les couleurs des draperies ; enfin une ressemblance des plus significatives existe

dans le dessin du principal motif décoratif des deux peintures. L'intrados de l'arcade en plein cintre qui abrite la scène principale des fresques de Mons, comme l'une de celles de Tournai, est orné d'une litre formée par un de ces méandres rectilignes à effet de perspective, si caractéristiques de l'époque (1). » D'autres similitudes, plus frappantes encore, ont été signalées par le même critique entre cette légende peinte et les miniatures d'un livre de Job provenant de



FIG. 94. — SAINTE MARGUERITE AMENÉE DE FORCE AU GOUVERNEUR.
Peinture murale de la cathédrale de Tournai.

l'abbaye de Vorst, en Brabant ; et celles-là portent non seulement sur la décoration, mais sur les figures, les barbes, les couleurs, les costumes. Il y avait donc déjà dans toute cette contrée, sinon le germe d'une école nationale, au moins une certaine homogénéité de goût et de manière.

Au centre de la France, où la peinture décorative était autrefois fort répandue, il subsiste encore quelques sujets à personnages remontant à peu près au même temps. L'abside de Saint-Crépin

1. *Revue de l'Art chrétien*, an. 1885, p. 443.

d'Évron, dans le Maine, nous offre un Christ environné des symboles des quatre évangélistes et de plusieurs figures d'anges ou de saints, le tout empreint d'un beau caractère archaïque. A Tournus, en Bourgogne, on voit un *Jugement dernier* d'un âge très vénérable, placé au milieu d'un grand arc brisé, sous la voûte de l'église. Bien qu'il ne rappelle que de fort loin la fameuse fresque de Michel-Ange, on y remarque des personnages bien groupés et



FIG. 95. — MARTYRE DE SAINTE MARGUERITE.
Peinture murale de la cathédrale de Tournai.

bien posés. Le CHRIST a quelque chose de la sécheresse carlovingienne ou romane ; mais les créatures humaines qui le supplient, à droite et à gauche, ont des attitudes assez naturelles. A Saint-Savin, en Poitou, ce n'est plus un sujet isolé ; c'est une longue et magnifique série de tableaux évangéliques ou bibliques, comme celle que le pinceau de Flandrin a retracée à Saint-Germain-des-Prés. Tout l'intérieur de cette église de Saint-Savin était décoré de peintures, le porche, les murs de la nef, les voûtes, la crypte et les escaliers qui y conduisaient. Ces peintures paraissent avoir été pour la plupart exécutées au douzième siècle : aussi frappent-elles à première

vue par la grossièreté et l'incorrection du dessin, mêlées cependant à je ne sais quel air de grandeur et de sérénité archaïques dans les figures. Mais elles comprennent au moins un échantillon du

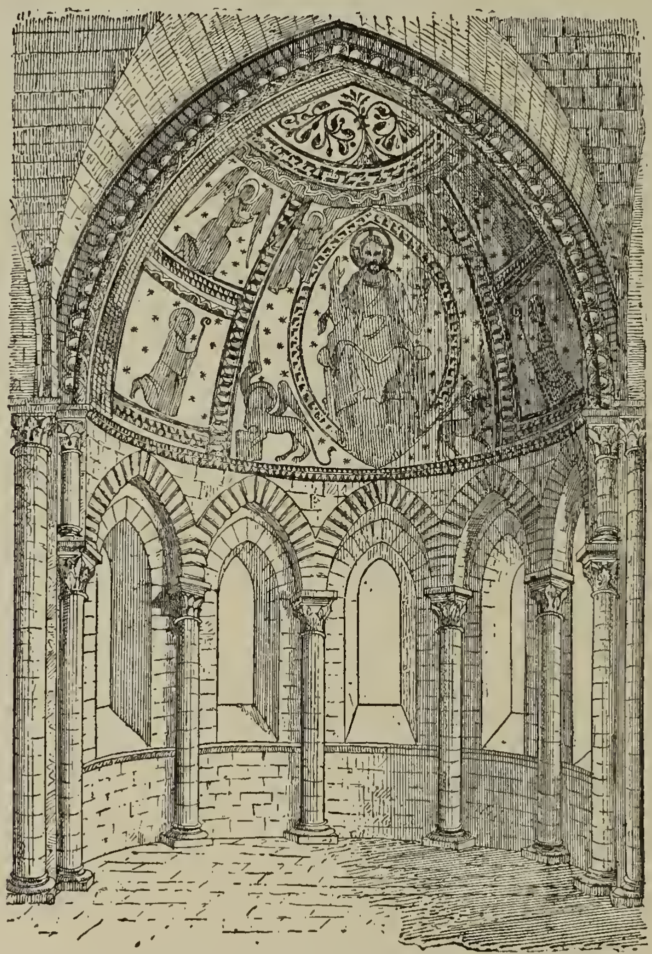


FIG. 96. — LE CHRIST ENVIRONNÉ D'ANGES ET DE SAINTS.
Peinture de l'abside de Saint-Crépin d'Évron, reproduite par MM. Gélis-Didot et Laffillée.

treizième, d'après les inductions de M. Mérimée, qui a publié, dans la collection des *Monuments inédits de l'histoire de France*, la monographie de ce précieux débris, avec le fac-simile colorié de toutes les parties conservées ; et cet échantillon dénote un art déjà plus

avancé. C'est la Vierge reproduite au frontispice de l'ouvrage, et qui occupe dans l'église une niche pratiquée dans le mur occidental du narthex. Il n'y a qu'à jeter les yeux sur cette grande image et à la confronter avec les autres peintures de Saint-Savin, dont plusieurs sont cependant remarquables, pour constater la différence de l'art des deux époques. Il est vrai que certains détails, notamment les bras de la Vierge, sont encore très raides. Mais, à part ce défaut, et la dégradation des teintes due à l'effet du temps, l'ensemble du morceau est vraiment beau comme exécution, et surtout comme pensée. On y reconnaît encore la préoccupation de faire la Mère de DIEU belle et digne, non gracieuse ni mignarde ; et les personnages qui l'entourent donnent comme un avant-goût des célestes créations de Fra Angelico. « La Vierge, assise sur son trône, au milieu d'une gloire, tient son Fils sur ses genoux. A droite et à gauche, dans la partie supérieure de la niche, deux anges portés sur des nuages, dans une attitude d'adoration ; plus bas, deux personnages nimbés, revêtus d'un costume monastique et tenant une crosse à la main : l'un, placé à la droite de la Vierge, est probablement saint Benoît d'Aniane, premier abbé de Saint-Savin ; l'autre, qui paraît être une femme, est peut-être sainte Savine, dont le nom se trouve dans une inscription de la crypte et sur l'un des autels (1). »

Enfin, dans le midi, on a reconnu des peintures du treizième siècle, non seulement sur les murs intérieurs de certaines églises, telles que la cathédrale du Puy, l'ancienne abbaye de Saint-Chef, près de Vienne, etc., mais sur ceux de quelques édifices civils, comme la tour Ferrande, à Pernes (Vaucluse). Cette dernière offre sur un de ses côtés un ensemble de sujets peints fort singulier, mis en lumière

1. Mérimée, *Notice sur les peintures de Saint-Savin*, p. 95.

par MM. Gélis-Didot et Laffillée dans le magnifique ouvrage qu'ils viennent de faire paraître (1). Le compartiment supérieur

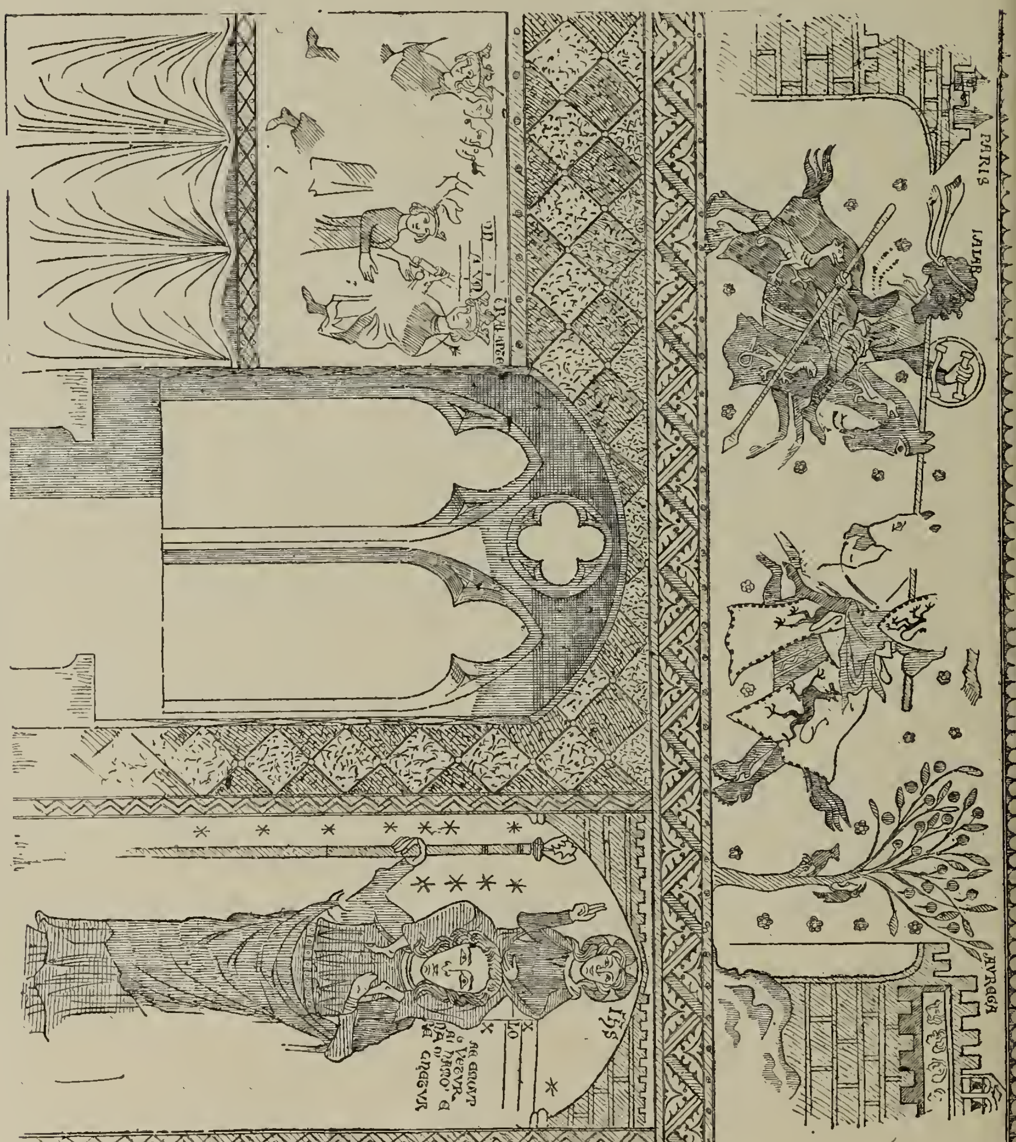


Fig. 97. — Combat d'un chevalier et d'un Sarrasin. — Octroi d'une charte royale. — Saint-Christophe.
Peintures de la tour Ferrande, à Pernes ; d'après le recueil de MM. Gélis-Didot et Laffillée.

« rappelle un fait d'armes accompli probablement par le seigneur

1. *La peinture décorative en France, du XIe au XVIe siècle.*

qui fit exécuter la décoration ou par l'un de ses ancêtres. Un chevalier pourfend un infidèle, représenté par un nègre, que l'artiste a mis tous ses soins à rendre affreux. Sa grimace est assez naturelle : la pointe d'une lance lui traverse le cou. Ce combat a lieu sous les murs d'un monastère assiégé, indiqué par les campaniles qui dépassent les murs et par les figures anxieuses des moines qui y sont renfermés. Du côté gauche, une cité orientale laisse voir ses minarets au dessus des créneaux de ses murailles. » Dans les compartiments du bas, séparés par une fenêtre gothique à double baie, on distingue, d'un côté, la figure bien reconnaissable de saint Christophe portant l'Enfant-Dieu sur ses épaules, et, de l'autre, une scène presque entièrement effacée, où plusieurs personnages couronnés jouaient un rôle ; on peut y voir un roi octroyant à un de ses vassaux quelque privilège, consigné sur une charte roulée. Au dessous de ce dernier sujet, une imitation de tenture, tombant jusqu'au sol, remplace les tapisseries ou les étoffes brodées qui, au moyen âge, ornaient la partie inférieure des murailles dans les grandes salles des châteaux, tandis que la partie supérieure était réservée aux œuvres du pinceau.

Dans beaucoup d'autres monuments, et surtout dans les églises, certains endroits privilégiés, comme les portails, les absides, les tribunes, les voûtes des chapelles, ont conservé des débris de peintures qu'avec des soins intelligents on eût pu facilement restaurer, mais qui sont aujourd'hui trop dégradés pour pouvoir supporter cette opération délicate. La qualité des matières employées par nos anciens artistes a quelquefois facilité d'un façon déplorable ces détériorations causées par l'action du temps. Cependant ils ont usé, en général, de mélanges assez résistants. Plusieurs des peintures dont je viens de parler, celles de Saint-Savin par exemple, sont de véritables fres-

ques, c'est-à-dire qu'elles ont été appliquées sur un enduit de mortier



FIG. 98. — ASSEMBLÉE CÉLESTE.
Peinture d'une tribune de l'église abbatiale de Saint-Chef, reproduite dans le même ouvrage.

humide, dans lequel les couleurs, préparées à l'eau de chaux, ont

pénétré à quelques millimètres. Mais ce procédé est assez rare au moyen âge. « Les plus communs, d'après Viollet-le-Duc, sont la peinture à l'œuf, sorte de détrempe légère et solide ; la peinture à la colle de peau ou à la colle d'os, également très durable lorsqu'elle n'est pas soumise à l'humidité. La plus solide est la peinture à la résine dissoute dans un alcool ; mais ce procédé assez dispendieux n'était employé que pour des travaux délicats.... La peinture à la gomme, employée au douzième siècle, paraît avoir été fréquemment pratiquée par les peintres des siècles suivants pour les mêmes objets, tels que retables, boiseries, etc. (1). »

Ceci m'amène à examiner une des plus graves questions de l'histoire de la peinture que les érudits aient soulevées de nos jours : la peinture à l'huile a-t-elle été connue avant le quinzième siècle, et devons-nous en attribuer l'invention au peintre Jean Van Eyck, dit Jean de Bruges, comme on l'a fait si longtemps ? Il est aisé de comprendre l'importance de ce point ; car, si la peinture à l'huile a été réellement ignorée jusque-là, cette ignorance a dû retarder fatalement le développement de l'art en général et du tableau en particulier. Eh bien ! il faut déclarer sans hésiter que cette précieuse découverte remonte plus haut, que les contemporains de saint Louis possédaient la recette, et que la lenteur des progrès du grand art a tenu nécessairement à d'autres causes. Concurremment avec les procédés que je viens d'énumérer, la peinture à l'huile était connue depuis le onzième siècle au moins. Plusieurs critiques avaient déjà avancé le fait, lorsqu'un document plein d'intérêt, publié par M. Bernhard (2), est venu prouver sans réplique, non seulement que l'on connaissait le procédé, mais qu'on l'appliquait aux peintures murales

1. *Dictionnaire d'architecture*, VII, 76.
2. *Bibliothèque de l'École des Chartes*, an. 1844-45, p. 543 et suiv.

bien avant Jean Van Eyck. Et d'abord, ce n'est pas de Jean Van Eyck qu'il faudrait parler dans tous les cas, quoi qu'en ait dit Vasari, l'historien des peintres : c'est de son frère Hubert Van Eyck, qui, en 1410, c'est-à-dire à l'époque où Jean ne pouvait avoir qu'une quinzaine d'années, trouva, en voulant réparer un tableau qu'il avait mis sécher au soleil et que la chaleur avait crevassé, un perfectionnement de la peinture à l'huile. Ce perfectionnement consistait à faire bouillir l'huile de lin, employée précédemment seule, avec de l'huile de noix et d'autres substances, mélange qui produisait un siccatif plus actif et levait la plus grande difficulté de ce genre de peinture, la difficulté d'appliquer une couleur sur une autre couleur encore fraîche, ou de faire des retouches sans produire un amalgame désastreux. Sans doute, c'était là une grande amélioration ; mais il ne faut pas s'écrier à propos de ce fait : La peinture à l'huile était trouvée! La peinture à l'huile était trouvée et pratiquée depuis longtemps, je le répète. Il suffit, pour s'en convaincre, de jeter les yeux sur le document dont je viens de parler et sur le commentaire dont son éditeur l'accompagne. Cette pièce détaille les travaux de peinture à exécuter au château de Vaudreuil, en Normandie, pour le dauphin (Charles V), en 1356. Il y est dit en toutes lettres que toutes les peintures devront être faites *de fines couleurs à l'huile* sur fonds d'or. Et ce devis si curieux ne prouve pas seulement pour l'époque à laquelle il fut écrit : il prouve d'une manière générale que la peinture à l'huile, une fois connue, était entrée dans le domaine des faits et dans l'usage ordinaire. Il n'y a pas de raison pour qu'elle y soit entrée au quatorzième siècle seulement, plutôt qu'au treizième ou au douzième, car la recette en est donnée par des auteurs ayant vécu à ces différentes époques. Il n'y a pas de raison non plus pour qu'elle n'ait été employée alors que pour de petits ouvrages, comme le veut Viollet-le-Duc ; car aucun

perfectionnement ne s'était produit entre le temps de Philippe-Auguste ou de saint Louis et l'année où Charles V faisait décorer son château de Vaudreuil. Puisqu'on pouvait peindre des murs à l'huile cinquante-quatre ans avant l'amélioration inventée par Hubert Van Eyck, on le pouvait aussi bien cent ans et cent cinquante ans plus tôt : les procédés ne changèrent point dans l'intervalle ; et il



Fig. 99. — Figure du Christ,
peinte au sommet de la voûte d'une chapelle de Saint-Chef, et reproduite dans le même ouvrage.

devient visible, à la lumière jetée par ce devis, que beaucoup de peintures antérieures, par exemple les peintures exécutées en 1239 par l'ordre d'Henri III d'Angleterre dans sa résidence de Westminster, et pour lesquelles il fit acheter, d'après le compte qui nous en a été conservé, de l'huile, du vernis et des couleurs (1), devaient être exécutées à l'huile. On a, d'ailleurs, toute une série de textes

1. V. ce compte dans Horace Walpole, *Anecdotes of painting in England*, I, 6.

mentionnant l'emploi de cette dernière substance à partir de 1299 (1). Par conséquent, on peut dire d'une manière générale qu'au moyen âge la peinture à l'huile était connue et usitée pour les décorations murales ; seulement c'était une peinture à l'huile moins commode et moins bonne que celle des temps modernes.

Un autre enseignement à tirer du devis du château de Vaudreuil et du compte du roi d'Angleterre, c'est que déjà à la date de ces documents, ou tout au moins à la date du premier, dont le texte n'offre aucune amphibologie, c'est-à-dire sous le roi Jean, la peinture commençait à sortir de l'église pour aller décorer les murs des palais. Au bout de peu de temps, ce ne seront plus seulement les souverains qui s'offriront ce luxe : les princes du sang, puis les grands seigneurs voudront les imiter : tout marquis veut avoir des pages. Les châteaux des ducs d'Anjou et de Bourgogne furent bientôt remplis de peintures murales, et le roi René, qui maniait lui-même le pinceau, sema dans les siens les chaufferettes enflammées, les devises, les emblèmes de toute sorte. Le duc de Bourgogne, Philippe le Bon, avait à Hesdin (Pas-de-Calais) une résidence non seulement toute peinte à l'intérieur, mais machinée et semée de trucs comme une vraie scène de théâtre. Ce qu'on appelait les « merveilles du château d'Hesdin » consistait surtout dans un ensemble de pièges ou de grosses farces jouées aux visiteurs, et rappelant les gaietés du vieil esprit gaulois. En voici la description sommaire.

« La grande galerie, qui était décorée d'or, d'azur, de vert, de vermillon, et offrait en plusieurs endroits des peintures murales avec personnages et devises et des sculptures, fontaines, lions, statues, était munie, ainsi que le pavillon et la *gloriette*, de machines et de conduits souterrains qui ménageaient aux visiteurs d'étranges et réjouissantes

1. V. Dehaisnes, *Histoire de l'art en Flandre*, p. 561-565.

surprises. A l'entrée de la galerie se trouvaient deux engins, l'un arrosant complètement de jets d'eau, et l'autre noircissant ou blanchissant ceux qui y touchaient. A l'issue de cette même galerie, on se heurtait, lorsqu'on voulait sortir, à une machine dont on recevait des coups sur la tête et les épaules. Dans la salle, un ermite en bois répondait à ceux qui l'interrogeaient, et un autre faisait tomber pluie, neige, éclair et foudre « comme si on le véoit au ciel ». Il y avait aussi un pont sur lequel on ne pouvait passer sans choir dans l'eau. Ailleurs, à chaque pas que les visiteurs faisaient sur les pavés, ils voyaient jaillir des sources d'eaux qui mouillaient leurs vêtements, et, lorsqu'ils montaient dans une partie plus élevée de la salle pour échapper à ces sources, ils étaient soudainement enveloppés en des sacs, d'où ils sortaient couverts de plumes et le visage noirci. On présentait un miroir à ceux qui avaient été ainsi noircis, et, au moment où ils s'y regardaient, ils étaient tout blancs de farine. L'une des fenêtres, lorsqu'elle était ouverte, laissait apercevoir un personnage qui arrosait les visiteurs et disparaissait aussitôt. Dans une autre fenêtre se voyait, en une sorte de boîte, un hibou qui répondait aux demandes qu'on lui adressait. Ici, c'était un arbre peint au naturel et portant une multitude d'oiseaux, peints aussi, qui, à un moment donné, lançaient de leur bec de véritables jets d'eau. Là, c'était un pupitre supportant un livre de ballades, par lequel ceux qui voulaient y lire étaient couverts d'une poussière noire. Ailleurs, au milieu de la galerie, s'élevait une statue en bois qui sonnait de la trompe, et ordonnait de par monseigneur à tous ceux qui se trouvaient dans cette galerie de la quitter immédiatement; et tous ceux qui en sortaient étaient battus par des personnages en bois figurant des fous et des folles, ou étaient précipités dans l'eau en passant sur le pont (1). »

1. Dehaisnes, *Histoire de l'art en Flandre*, p. 429.

Toutes ces prétendues merveilles, dont quelques-unes devaient être fort peu du goût des visiteurs, remontaient au moins au quatorzième siècle ; mais le duc Philippe le Bon, qui vivait au quinzième, les fit restaurer, ainsi que les peintures du château, par son peintre Colard le Voleur, car les artistes du temps faisaient un peu de tout.

Vers l'époque de ce grand protecteur des arts, l'avènement du style flamboyant dans l'architecture sacrée achèvera, comme je le disais, d'annuler la grande peinture murale, et contribuera à la chasser hors du temple. C'est alors qu'elle se réfugiera définitivement dans les châteaux ; c'est alors qu'elle sera supplantée dans l'église par une rivale plus glorieuse et plus féconde, la peinture sur bois ou sur toile, dont les merveilleux chefs-d'œuvre ont réjoui et réjouiront encore les yeux de mainte génération. Mais cet art nouveau, ne l'oublions pas, devra beaucoup à l'art du moyen âge. Le lien qui l'y rattache n'est peut-être pas très visible dans le genre particulier que nous venons d'étudier ; nous le saisirons mieux en considérant la miniature, qui est le triomphe de nos vieux artistes français, et d'où est issue directement la peinture moderne.

Les décorations murales, en résumé, nous montrent un art assez naïf, assez primitif encore, et qui n'était pas susceptible de la même perfection que certains autres : sa destination, sa nature même s'y opposaient. Cependant nous y avons reconnu, d'un siècle à un autre, un progrès notable, et ce progrès serait plus sensible à nos yeux si nous avions eu la possibilité d'établir une comparaison détaillée entre les produits des différentes époques. D'une part, l'exécution, qui était mauvaise au début, s'améliore graduellement ; d'autre part, la pensée, qui était bonne, demeure la même. Que le pinceau soit manié par des mains laïques ou par des mains de clercs, peu importe ; ses œuvres sont toujours également empreintes de l'idée religieuse,

également chastes, également honnêtes, et en même temps elles deviennent plus vivantes. Plus tard, cette dernière qualité tuera la première ; la recherche exclusive de la forme étouffera le sentiment de la foi dans la peinture. Il ne s'agira plus de faire transparaître l'âme dans l'expression du visage ou dans le geste : il faudra faire palpiter la chair. L'école naturaliste prétend que c'est là le grand art. En ce cas, on permettra à ceux qui sont avant tout spiritualistes de regretter un peu le petit art, ou du moins de regretter ce qu'il avait surtout de bon : l'élévation de la pensée, la pureté de l'idéal, en un mot l'horreur, la sainte horreur du réalisme, qui nous a conduits à l'impressionnisme, qui nous conduira au nihilisme artistique.

Chapitre Septième.

La PEINTURE sur VERRE.

Verres teints des anciens. — Vitrages de couleur des basiliques primitives. — Les premiers vitraux ; mosaïques de verre. — Procédés employés pour leur fabrication. — Vitraux peints à compartiments et à bordures. — Verrières à histoires des cathédrales de Chartres et de Tours. — Tons en faveur au treizième siècle. — Vitraux à grandes figures. — Le vitrail devient un tableau ordinaire.

La peinture sur verre existait, sans doute, en germe dans l'antiquité ; toutefois, elle ne devint un art véritable que vers le milieu du moyen âge. Les anciens connaissaient bien la coloration du verre, mais ils ne connaissaient pas le vitrail. Ils savaient teindre le verre, soit au moment de sa fusion, soit par l'application de couleurs vitrifiables que l'on soumettait ensuite à l'action du feu, comme on l'a fait plus tard. Cependant ils utilisaient plutôt ce procédé pour l'imitation des pierres précieuses que pour la décoration des fenêtres, par la raison bien simple que, dans les contrées où florissait la civilisation antique, en Grèce, en Italie, les fenêtres étaient rares et petites, et qu'elles n'étaient pas closes par des vitres. Aujourd'hui encore, elles sont bien moins nombreuses et bien moins grandes dans ces pays que chez nous : on a toujours assez de lumière dans les régions méridionales, et l'on songe plutôt à se protéger contre le soleil qu'à l'introduire dans la maison ; aussi rien de plus sombre que l'intérieur des habitations découvertes sous les cendres de Pompéi et celui des villas qui embellissent les environs de Rome ou de Naples. C'est même pour ce motif que certaines

peintures italiennes ou espagnoles ont des fonds d'une obscurité si invraisemblable pour nous, habitants des contrées tempérées.

Les verriers antiques de Thèbes possédaient, s'il faut en croire Diodore de Sicile, un secret pour imiter parfaitement l'hyacinthe, le rubis, le saphir, l'émeraude ; ce secret consistait tout simplement à colorer très habilement le verre. Lorsqu'Hérodote et Théophraste nous parlent d'une colonne qui jetait un éclat extraordinaire dans le temple d'Hercule à Tyr, et qui était faite d'une seule émeraude, il faut voir là, ou bien un de ces racontars exagérés comme s'en permettaient assez souvent les Grecs, ces Gascons de l'Orient, ou bien la mention d'un énorme morceau de verre coloré dans sa masse ; et de même pour la statue de Sérapis, haute de neuf coudées, signalée par Appien. Les Romains, à partir du temps de Cicéron, fabriquèrent surtout, en fait d'ouvrages de verre, de petites mosaïques de la grandeur d'une pièce de monnaie, que l'on enchâssait dans l'or ou l'argent pour en faire des bijoux. Elles étaient formées de filets de verre ou d'émail de diverses couleurs, parfois ténus comme des cheveux, qu'on disposait de façon à représenter des fleurs, des oiseaux, des masques, des figures d'animaux, et qu'on soudait ensemble au moyen d'une légère fusion (1). Le verre coloré servait aussi, à Rome, à décorer les murs, les plafonds, même le pavage des appartements. Tout cela, on le voit, était loin du vitrail. Cette belle invention est d'origine purement chrétienne, et l'on peut dire que c'est une spécialité appartenant exclusivement au moyen âge, puisqu'avant lui on ne la connaissait pas, et qu'après lui on ne devait plus faire qu'imiter ses produits.

Dès le quatrième siècle, les basiliques chrétiennes commencèrent à éblouir par cette nouveauté les yeux des fidèles. Les poètes du

1. Luc Léo, *L'Industrie au XIXe siècle; Vitraux d'art*, p. 153.

temps la chantèrent avec enthousiasme : « Dans les fenêtres cintrées, dit Prudence, étincellent des verres de toutes les couleurs ; ainsi brillent les prairies ornées des fleurs du printemps. » Les basiliques de Saint-Paul-hors-les-Murs et de Sainte-Agnès, à Rome, avaient de ces décorations éclatantes, et il est plus que probable que celles de la Gaule, aux cinquième et sixième siècles, en eurent aussi. En effet, nous avons sur ce point le témoignage de plusieurs chroniqueurs. Grégoire de Tours et Fortunat nous parlent des vitrages de couleur de Saint-Julien de Brioude, de Saint-Martin de Tours, des églises de la Vierge à Paris et à Bordeaux. Les verriers de notre pays faisaient même école à l'étranger, car on les voit, aux septième et huitième siècles, fabriquer des vitres spéciales pour la cathédrale d'York, pour le monastère de Benoît Biscop, pour des couvents de Bavière, etc.

Mais ce n'était pas encore là le véritable vitrail. D'abord, il ne s'agissait que de morceaux de verre teints à l'avance, et disposés de manière à former une espèce de mosaïque ou de marqueterie ; il ne s'agissait pas de peintures. Ensuite, les fenêtres de ces basiliques primitives étant le plus souvent closes à l'aide de plaques dormantes de bois ou de métal, percées d'un certain nombre de trous dont l'ensemble formait des dessins variés, les morceaux de verre teint n'étaient employés qu'à remplir ces vides ou ces trous, et ne pouvaient, par conséquent, constituer un sujet. Vers l'époque de Charlemagne seulement on commence à voir les grands monastères de France pourvus de vrais artistes en verrerie *(vitrearii)* et les églises garnies de vitres peintes, d'après certaines chroniques. Après l'an 1000, la mention de ces dernières se rencontre à chaque pas dans les textes. Le célèbre moine Théophile, au onzième siècle, leur donne une place dans son traité *Diversarum Artium Schedula*, espèce d'encyclopédie

artistique des plus précieuses aujourd'hui pour l'archéologue. Il explique même en détail la manière de composer un vitrail. « D'abord, dit-il, faites une table de bois plane, et de telle longueur et largeur que vous puissiez tracer dessus deux panneaux de fenêtre. Cette table doit être enduite d'une couche de craie détrempée dans de l'eau



FIG. 100. — FIGURE DE CHRIST, A SAINT-REMI DE REIMS.
Vitrail à baguettes de plomb suivant les contours du dessin.

et frottée avec un linge. C'est sur cette préparation bien sèche que l'artiste trace les sujets ou les ornements avec un style de plomb ou d'étain, puis, quand le trait est obtenu, avec un contour rouge ou noir, au pinceau. Entre ces linéaments, les couleurs sont marquées pour chaque pièce au moyen d'un signe ou d'une lettre. Des mor-

ceaux de verre convenables sont successivement posés sur la table,



FIG. 101. — LE CARDINAL ÉTIENNE DE VANCZA.
Médaillon de vitrail, à la cathédrale de Chartres.

et les linéaments principaux, qui sont ceux des plombs, sont calqués

sur ces verres, lesquels alors sont coupés au moyen d'un fer chaud et du *grésoir* (1). » Le fer chaud, comme on le voit, jouait alors le rôle du diamant. Théophile indique ensuite le moyen de peindre sur ces morceaux de verre découpés, de faire la grisaille, de tracer les ombres, de vitrifier, en les mettant au four, les couleurs ainsi appliquées, de fabriquer les feuilles de verre, de les colorer dans le creuset au moyen d'oxydes métalliques. Tous ces détails nous prouvent que les vitraux commençaient à se multiplier de son temps, et que leur composition était déjà l'objet de soins tout particuliers.

Mais, si les documents écrits permettent de faire remonter leur origine jusqu'aux temps carlovingiens, on n'a conservé, en fait, aucun vitrail fabriqué avant le douzième siècle : ceux de l'église de Vendôme, qui sont les plus anciens que nous possédions, passent, à la vérité, pour être un peu antérieurs, mais ce n'est pas certain. Les vitraux de cette époque sont encore des espèces de mosaïques de verre : le dessin est formé par des morceaux de verre de différentes couleurs juxtaposés et réunis ensemble par des tiges de métal ; mais déjà, cependant, le modelé est ajouté après coup par le pinceau. Dans cette sorte de combinaison hybride, tenant à la fois de la peinture et de la mosaïque, le dessin d'ornement tient naturellement la plus grande place. Sur un champ de rinceaux et de fleurons se détachent des médaillons, des compartiments de différentes formes, entourés de riches bordures et contenant des figures de dimensions exiguës ; puis le tout est renfermé dans un encadrement général. Les morceaux de verre ne sont pas reliés entre eux par un mortier, comme les pierres dans la mosaïque, mais par des baguettes de plomb munies de rainures, dans lesquelles chaque pièce vient s'emboîter. L'ensemble est soutenu par une armature de fer, qui dessine les

1. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire d'Architecture*, IX, 375.

grandes lignes de la composition, les contours de la bordure extérieure et ceux des médaillons.

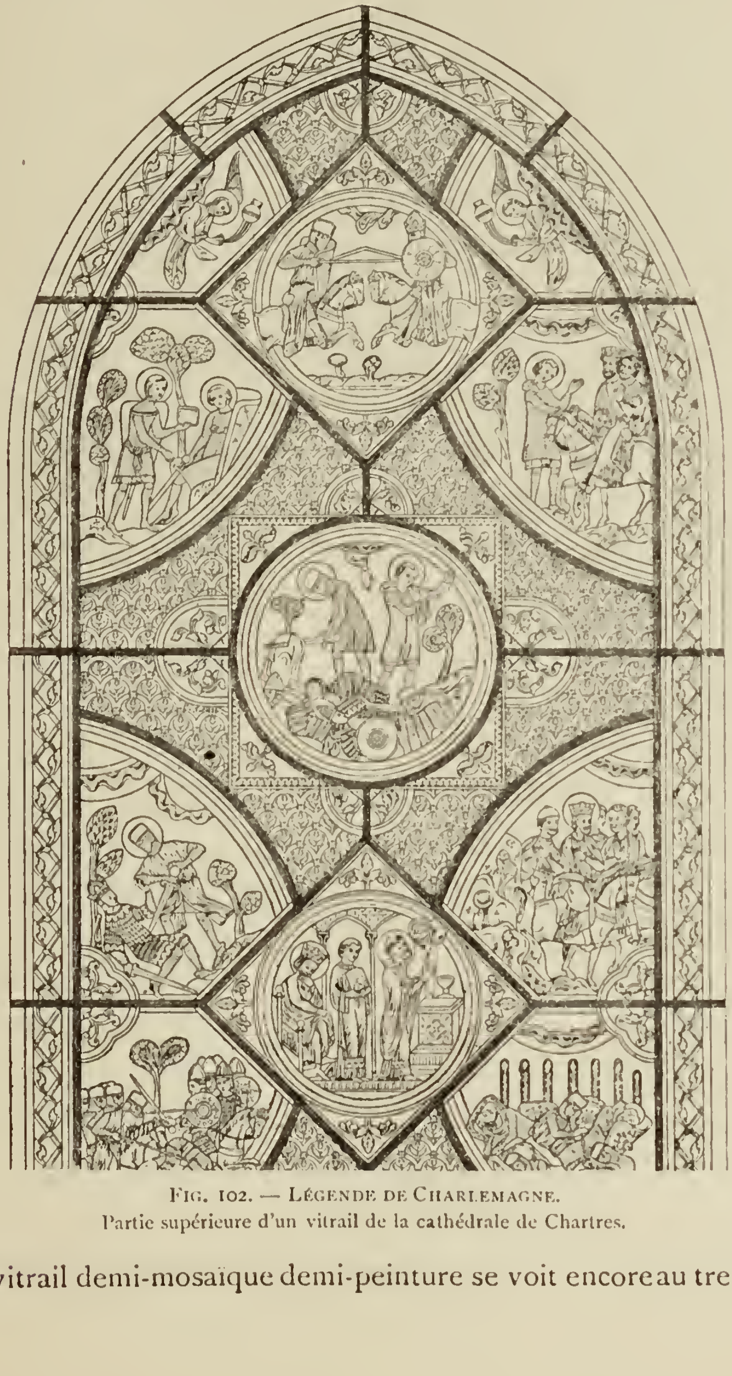


FIG. 102. — LÉGENDE DE CHARLEMAGNE.
Partie supérieure d'un vitrail de la cathédrale de Chartres.

Ce vitrail demi-mosaïque demi-peinture se voit encore au treizième

siècle. Sa division en compartiments permet de traiter, dans une même fenêtre, toute une série de sujets formant ensemble une histoire complète. C'est ce qui a lieu le plus souvent, et ce dont nous trouvons plusieurs exemples remarquables dans la splendide verrerie de Notre-Dame de Chartres, qui est en partie du douzième et en partie du treizième siècle. Elle offre une série d'histoires qu'on doit suivre en commençant par les compartiments du bas et en finissant par ceux du haut. Quelquefois même l'artiste a raffiné, en établissant une relation méthodique et symbolique entre les médaillons du centre et les médaillons latéraux. Toute la généalogie de Jésus-Christ est retracée dans une seule verrière; toute sa vie est racontée dans une autre; la vie de saint Jacques, l'épisode de l'enfant prodigue, la légende de Charlemagne et divers autres sujets sont ainsi résumés comme dans autant de volumes à part. Il en est de même dans la vitrerie de beaucoup de grandes cathédrales. A Tours, par exemple, la vie de saint Martin, le patron de la ville et l'apôtre des Gaules, remplit plusieurs verrières, divisées en trois arceaux abritant chacun une scène différente. L'une d'elles est particulièrement remarquable. Dans le premier arceau, en bas à gauche, est représentée la mort du saint, telle que nous la raconte son biographe, Sulpice Sévère. Le défunt est entouré des prêtres de Candes, chez lesquels il était en visite pastorale. Son visage apparaît tout revêtu d'un éclat céleste, que le verre peint rend parfaitement, mais que la chromolithographie et la gravure sont impuissantes à reproduire. Dans le suivant, est représenté un incident de ses obsèques : les Tourangeaux et les Poitevins se disputaient sa dépouille mortelle ; mais les Poitevins, qui voulaient l'enlever, s'étant endormis au milieu de la nuit, les Tourangeaux en profitèrent pour la faire descendre sans bruit par une fenêtre. Dans la troisième, on les voit emmenant

dans une barque, sur la Loire, leur précieux trophée, qui allait devenir le palladium de la France. Au-dessus, dans un médaillon final,



FIG. 103. — MORT DE SAINT MARTIN.
Partie supérieure d'un vitrail de la cathédrale de Tours.

qui plane sur toute l'histoire comme le ciel au-dessus de la terre,

saint Martin est couronné par le CHRIST, qu'encensent deux anges placés un peu plus bas.

Dans les compositions judicieusement ordonnancées, chaque compartiment, chaque médaillon forme un chapitre, et le vitrail entier forme un livre, livre instructif et édifiant, ouvert à tous, aux petits comme aux grands, aux savants comme aux ignorants. On raconte que Godefroid de Bouillon s'oubliait des heures entières à étudier ces légendes peintes sur le verre, et que ses serviteurs étaient obligés de venir l'arracher à sa contemplation. En effet, si elles excitaient dès le premier coup d'œil l'admiration, il fallait, pour les bien comprendre, un certain temps et une certaine patience. La complication des dessins, la hauteur à laquelle ils se trouvaient le plus souvent placés, rendaient et rendent encore leur étude assez laborieuse. C'est un inconvénient auquel on semble avoir voulu remédier par la netteté des contours et par le ton tranché des couleurs, qui se renferment toujours dans les nuances simples, bleu vif, rouge vif, etc. De près, cet assemblage de couleurs paraît quelquefois un peu dur ; mais de loin (et il ne faut pas oublier que les vitraux devaient être ordinairement vus à distance), les teintes les plus opposées se fondent dans un ensemble harmonieux, s'accordant parfaitement avec la décoration intérieure de l'église. Du reste, les verriers du treizième siècle en adoucissent souvent l'effet par l'emploi plus général des fonds bleus foncés et violets. Leurs vitraux deviennent par là un peu moins éclatants, ils répandent un jour un peu plus sombre que ceux de la période précédente ; mais cette lumière discrète et voilée, cette demi-obscurité qu'on leur a parfois reprochée, ne fait qu'ajouter un charme de plus à l'intérieur des édifices sacrés ; et qui ne sait qu'elle est éminemment favorable à la méditation et au recueillement ?

L'inconvénient produit par l'exiguité des figures disparaît avec une seconde espèce de vitraux, qui se montra dès le temps de Philippe-Auguste, et qui était appelée à supplanter peu à peu le premier genre. Ces nouveaux vitraux ne tiennent plus du tout de la mosaïque, mais uniquement du tableau. L'art du verrier devient réellement, avec eux, un art rival de celui du peintre. Ils consistent dans la représentation d'une grande figure debout, qui remplit toute la baie



FIG. 104. — SAINTE FOY.
Vitrail à personnage unique, à la cathédrale de Chartres.

des vastes fenêtres gothiques ; et alors l'armature de fer ou de plomb qui suivait les contours du dessin ne pouvant plus faire valoir la composition, mais devant bien plutôt nuire à son effet, est remplacée par de simples traverses en métal, qui coupent le vitrail de place en place en compartiments carrés ou oblongs ; ces divisions n'ont plus aucun rapport avec le sujet reproduit, et le spectateur est censé en faire abstraction en considérant l'ouvrage. Il ne reste de l'ancienne disposition que la bordure générale, enfermant la figure dans une

chaîne de trèfles, de quatre-feuilles ou d'autres ornements géométriques, à laquelle est ajoutée, au-dessus de la tête, une arcature gothique. Quicherat trouvait ce nouveau système moins favorable que l'autre au bel effet de l'édifice. Cependant il s'alliait fort bien avec le premier, et, outre l'avantage d'être plus compréhensible à distance, il avait celui d'être bien plus propre à développer le talent du dessina-



FIG. 105. — SAINT LAURENT.
Vitrail à personnage unique, à la cathédrale de Chartres.

teur et du peintre, qui, au lieu d'avoir à tracer en noir un simple modelé sur différents petits morceaux de verre colorés avant d'être assemblés, devait exécuter un véritable ouvrage de peinture sur de grands carrés de vitre.

On trouve encore dans la cathédrale de Chartres divers spécimens de ce genre de verrière exécutés au treizième siècle. Dans le

nombre, on remarque les quatre grands prophètes portant les quatre évangélistes, sujet allégorique dans le goût du temps. Ici, la fenêtre gothique semble avoir été trop longue pour être remplie par un seul

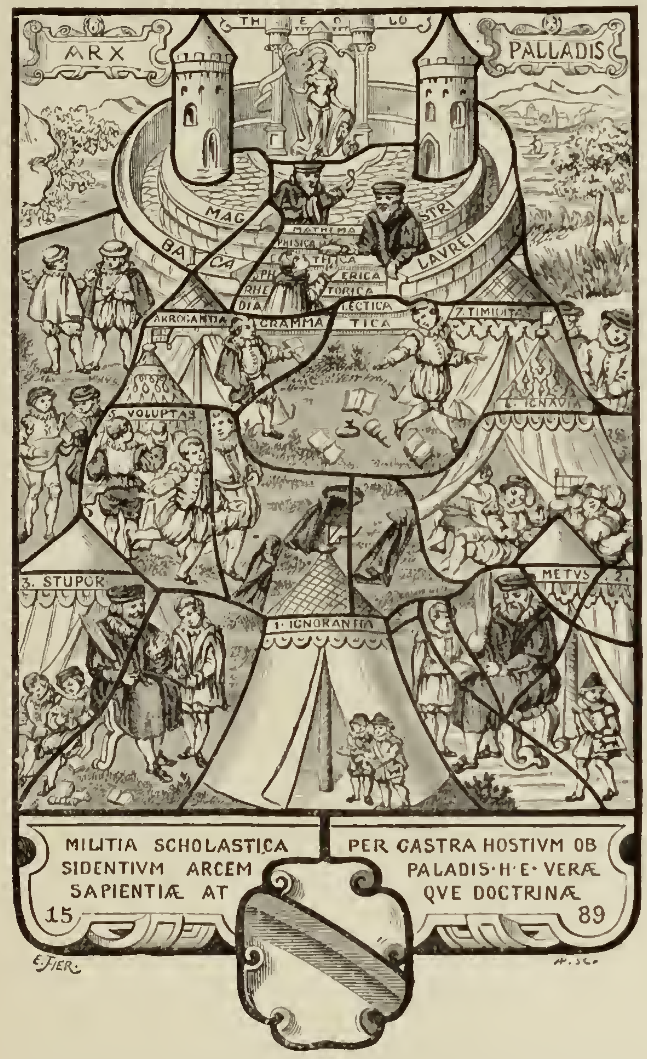


FIG. 106. — LA CITADELLE DE LA SCIENCE ASSIÉGÉE ET DÉFENDUE.
Vitrail-tableau de la Renaissance, à la Bibliothèque de Strasbourg.

personnage : alors l'artiste a imaginé d'allonger son sujet en mettant un second personnage sur les épaules du premier. Puis, au-dessous

de chacune de ces doubles figures, est encore représenté, suivant un usage très répandu, et sous une arcade à plein cintre, le donateur ou la donatrice du vitrail.

Au quatorzième siècle, le vitrail à grandes figures l'emporta tout à fait sur l'autre et devint un tableau de plus en plus perfectionné. Malheureusement, le nombre et la variété des couleurs augmentèrent par cette raison même, ce qui rendit l'effet général plus confus et moins brillant. A l'époque de la Renaissance, on en vint à exécuter des verrières valant, par la composition, les toiles des grands maîtres ; mais elles ne répondaient plus aussi bien à leur destination, et elles ne jetaient pas autant d'éclat que celles du temps de saint Louis, qui reste, en définitive, la belle époque de la peinture sur verre comme de la plupart des autres branches de l'art du moyen âge : on peut s'en assurer en contemplant les vitraux de la Ste-Chapelle. Les verriers du douzième siècle étaient peut-être plus habiles dans le choix du verre, dans l'exécution des dessins d'ornement, dans la mise en plomb, comme l'a remarqué Viollet-le-Duc ; mais ils savaient moins bien dessiner la figure, leurs lignes étaient plus raides, plus archaïques, et enfin, de leur temps, les vitraux étaient infiniment moins répandus, moins développés. Il fallait, pour les multiplier partout et pour leur donner toute leur importance, toutes leurs vastes proportions, il fallait l'avènement du style rayonnant, qui remplaça toutes les clôtures de pierre par des châssis de verre. Il fallait, suivant le mot très juste et très heureux de M. de Lasteyrie, l'historien de cet art spécial, « que l'architecture des temples ne fût plus que la monture de la vitrerie ».

L'art de la peinture sur verre disparut tout à fait avec le sentiment artistique des âges chrétiens, aux dix-septième et dix-huitième siècles. On ne fait plus alors de vitraux, parce que tout l'art gothique

est délaissé, et que le vitrail est une dépendance essentielle de l'église gothique. Dans notre siècle seulement, la faveur publique est revenue à l'une et à l'autre, et l'on s'est mis à rechercher les secrets des anciens verriers du moyen âge. Ce mouvement de reprise a commencé sous la Restauration. Mais, bien que les œuvres des verriers modernes fussent égales ou supérieures à celles de leurs devanciers au point de vue du dessin et de l'exécution matérielle, leurs vitraux n'atteignirent point encore à la vivacité des couleurs, à l'éclat des tons des vitraux anciens, qui fondaient et pulvérisaient en quelque sorte la lumière. La perfection même du verre moderne, c'est-à-dire son homogénéité, son poli, sa transparence parfaite, apportait un obstacle à la confection des beaux vitraux. Mais, dans ces dernières années, cette cause singulière d'infériorité a été reconnue, et les artistes spéciaux ont adopté certaines dispositions palliatives, par exemple l'emploi de verres striés ou granulés, et ce qu'ils appellent, en termes de métier, la *salissure*, qui remplace la patine donnée par l'action du temps (1). Ils arrivent maintenant à faire des imitations beaucoup plus réussies. Mais ce ne sont toujours que des imitations, et c'est un des mérites les plus extraordinaires de l'art du moyen âge que d'obliger l'art moderne à l'imiter jusque dans l'infériorité des matières employées, s'il veut atteindre l'effet surprenant de ses merveilleuses productions.

1. Luc Léo, *op. cit.*, p. 160.

Chapitre Huitième.

Le TABLEAU.

Renaissance du tableau provoquée par le développement de l'architecture gothique ; les retables. — Débuts de l'école italienne : Giunta, Guido, Cimabue, Giotto. — École franco-flamande ; son indivision à l'origine. — Ses premières productions ; peintures de maître Simon, de Jean Sevrin, etc. — Portraits de saint Louis, du roi Jean, de René d'Anjou et de sa femme. — Scènes peintes par Jean van der Most, Hugues Portier, Jean Woluwe. — Diptyques et polyptyques.

Bien que le genre de peinture qu'on appelle le tableau, et qui est devenu le plus fécond de tous, apparaisse à peine au treizième siècle, il convient de rechercher en quelques mots ses origines, ne fût-ce que pour montrer qu'elles se rattachent directement au grand mouvement artistique dont nous étudions l'ensemble. L'antiquité avait déjà connu et quelque peu pratiqué l'usage de peindre des morceaux de toile ou de bois pour en orner l'intérieur des palais : toutefois ce sont les fresques ou les peintures murales qui tenaient chez elle la première place ; c'est même à cette catégorie qu'appartiennent les fragments peints que l'on a retrouvés à Pompéi et ailleurs. Pline et quelques autres écrivains nous parlent bien de peintures mobiles, que l'on transportait à volonté d'un endroit à un autre; mais nous en sommes réduits à les admirer de confiance, d'après les mentions ou les descriptions écrites, à moins que l'on ne veuille faire rentrer dans ce genre deux dessins au trait, faits au crayon rouge sur des plaques de marbre blanc, provenant des fouilles de Pompéi et conservés au Musée de Naples ; ces deux sanguines ou ces deux petits tableaux monochromes, d'une

exécution bien supérieure à celle des fresques, représente *Thésée tuant le Minotaure* et un *Groupe de dames jouant aux osselets*

Il était réservé à l'ère chrétienne de donner à cette branche capitale de l'art tout le développement qu'elle comporte, et de la créer, pour ainsi dire, à nouveau, car pendant de longs siècles elle demeura dans l'oubli. Les églises seules, au commencement du moyen âge, étaient jugées dignes d'être ornées par les œuvres du pinceau ; et celui-ci trouvait sur les murs des édifices sacrés un champ très suffisant pour y déployer son activité, en raison de l'étroitesse des fenêtres, du petit nombre des piliers, des arcs, des chapelles, et de la grande étendue des surfaces planes, offrant aux peintres des fonds tout naturels et tout faits. La peinture murale était donc à peu près seule cultivée. Mais, quand vint le règne de l'architecture improprement appelée gothique, la proportion des vides et des pleins se trouva renversée, ainsi que nous l'avons vu : ce fut le vide qui domina, par suite de la réduction de plus en plus grande des supports, colonnes ou piliers, et de la suppression graduelle des pans de murs au profit des grandes verrières. Où placer alors les sujets d'histoire sacrée, les scènes augustes de la Passion ou de la vie des saints, que les fidèles étaient habitués à étudier et à contempler dans l'église, et qui composaient un des principaux éléments de ce vaste système d'enseignement par les yeux, organisé pour eux dans les temples catholiques ? On ne pouvait pas y renoncer ; on ne le voulait pas. Les artistes furent donc amenés par là, comme je l'ai indiqué plus haut, à se forger des fonds artificiels, à reproduire les sujets consacrés par la tradition sur des pans de bois, de toile, de cuivre, destinés à être posés ou appendus dans les endroits les plus visibles et les plus honorables. En effet, les anciens tableaux sont des *retables*, c'est-à-dire, comme leur nom nous l'apprend, des tableaux

placés en arrière *(retro tabulæ)*, et particulièrement en arrière de l'autel, en d'autres termes des dessus d'autel, adossés la plupart du



Fig. 107. — La Vierge de Cimabue.
Tableau de l'église Santa-Maria Novella, à Florence.

temps au vide. Bientôt d'autres places reçurent des ornements de la

même espèce ; puis l'on finit par en accrocher partout, et de l'église la peinture sur toile partit à la conquête du monde.

A quelle époque se produisit cette innovation du tableau détaché sur bois ou sur toile? Précisément à l'époque où le style rayonnant, commençant à pousser son principe jusqu'à ses dernières conséquences, allait verser dans cet excès qu'on a nommé le flamboyant, et chasser impitoyablement les pleins de la construction, c'est-à-dire fort peu de temps après la fin du treizième siècle. C'est ce qui confirme la théorie que je viens d'exposer. En Italie, la résurrection du tableau s'annonça un peu plus tôt, et là elle tint à des causes différentes, car l'architecture italienne ne suivait pas la même marche que la nôtre. Dès l'an 1236, Giunta ornait les églises de Pise et d'Assise de crucifix peints *alla greca*, c'est-à-dire à la manière byzantine, mais cependant avec des mouvements plus naturels. Vers la même époque, Guido achevait à Sienne la célèbre Madone de San-Domenico. Mais c'est surtout Cimabue, et après lui son élève Giotto, qui intronisèrent sur cette terre classique de la peinture, particulièrement à Florence, le genre si commode du tableau, et lui donnèrent, grâce à leur prodigieux talent, une vogue subite. Tous deux se distinguèrent aussi, et plus souvent peut-être, dans la fresque et la miniature. Néanmoins les sujets détachés qu'ils exécutèrent sur bois, pour la décoration de certaines églises, contribuèrent davantage à rendre leur nom célèbre parmi les contemporains. La Madone de Santa-Maria Novella, un des chefs-d'œuvre de Cimabue, leur inspira de tels transports d'admiration, qu'après avoir reçu la visite solennelle de Charles d'Anjou dans l'atelier de l'artiste, elle fut portée par une procession triomphale jusqu'à la chapelle qui l'attendait. « Cette Vierge entourée d'anges, dit M. Lafenestre, encore suspendue à la même place, comme le monument le plus vénérable de l'art

florentin, justifie, si on la compare aux Vierges impassibles qui la précèdent, cet enthousiasme populaire. Un certain air de dignité bienveillante naïvement répandu sur un visage moins rigide, une certaine souplesse attrayante cherchée dans l'attitude d'un corps mieux proportionné, une certaine fraîcheur rosée de coloris substituée dans les chairs aux hachures bistrées et verdâtres des Byzantins, il n'en fallut pas davantage pour exalter les imaginations. C'était la vie et la nature qui rentraient dans l'art ; on pouvait en saluer la réapparition (1). » Giotto, à son tour, réalisa dans ses tableaux du *Crucifiement*, du *Couronnement de la Vierge*, de la *Pieta*, un progrès immense. L'expression s'allia chez lui à la noblesse de la figure et de l'attitude. Ses types, quoique un peu courts, sont très humains, et ont en même temps quelque chose de surnaturel. Son petit-fils Giottino et ses autres élèves continuèrent à développer et à perfectionner la pratique de ce genre de peinture. Les musées, les églises de Toscane, conservent encore les traces de leur fécondité. Ainsi l'école italienne, si elle ne précéda point la nôtre dans la restauration de la peinture murale, eut du moins l'honneur de faire les premiers pas dans la voie nouvelle où devaient s'engager et triompher les plus grands artistes des temps modernes.

Toutefois l'école française ou flamande peut produire, même à ce point de vue, un acte de naissance presque aussi ancien que celui de sa rivale. Pendant longtemps on n'a fait remonter ses débuts qu'aux environs de l'an 1350 ; mais des témoignages écrits et des monuments retrouvés depuis peu permettent de reculer cette date d'une cinquantaine d'années. Et qu'on ne s'étonne pas de me voir unir et fondre en une seule les écoles française et flamande. Elles n'en ont fait qu'une à l'origine. Jusqu'au temps de la domination

1. *La Peinture italienne*, p. 56.

espagnole, jusqu'au seizième siècle, la Flandre, l'Artois, et la plus grande partie de la région du nord où se dessina le mouvement artistique du quinzième, dépendaient de la France ; le roi de France en était le suzerain, et ce sont des princes du sang français, c'est le frère de Charles V et ses descendants, les ducs de Bourgogne, qui les gouvernaient. C'est même l'un d'eux, Philippe le Bon, qui donna à ce mouvement la décisive et la plus forte impulsion. De plus, les artistes du nord et ceux du centre de la France étaient en rapports constants, en fréquentation continuelle. Ils venaient étudier les uns chez les autres ; ils se communiquaient leurs recettes, leurs procédés, et, si leur pinceau reproduisait une nature ou des types quelque peu différents, comme le voulaient leur origine respective et le milieu où ils vivaient d'habitude, il faut reconnaître qu'ils avaient néanmoins le même faire, la même manière, et que leurs œuvres se ressemblaient entre elles autant qu'elles s'éloignaient de celles des peintres italiens. Cela est si vrai, qu'aujourd'hui encore, après tous les travaux et tous les merveilleux progrès de la critique d'art, le meilleur connaisseur se trouve quelquefois très embarrassé pour décider si telle toile ou telle miniature ancienne est d'origine flamande ou française.

Chose curieuse, c'est à Paris même que certains maîtres flamands venaient s'instruire et s'inspirer. Cette ville était déjà le centre des arts et du luxe. Les artistes étrangers, ceux des Pays-Bas surtout, venaient non seulement visiter ses ateliers, ses monuments, mais s'y établir à demeure et lui demander durant de longues années le secret de ce goût, de ce sens artistique qui ont été de tout temps sa spécialité. Et, d'un autre côté, des Français allaient travailler en Flandre et en Artois : Jacque de Senlis allait faire le maître-autel de la cathédrale de Cambrai, en 1318 ; Mahaut, comtesse d'Artois, faisait venir à Bapaume un peintre appelé Jean de Lagny ; un reli-

gieux de Dammartin collaborait, en 1360, à la restauration du château d'Hesdin, etc. Il y avait un contact, une fusion permanente, et il serait matériellement impossible de dire si l'influence flamande a été plus considérable sur nos provinces centrales que l'influence française proprement dite, et parisienne en particulier, ne l'a été sur les Flamands. N'enlevons donc pas à notre patrie une gloire de plus ; nous avons trop souvent sacrifié aux dieux étrangers. Sachons proclamer que la grande école de peinture dont nos voisins s'enorgueillissent à juste titre est également nôtre par ses origines, et ne séparons pas rétrospectivement ce qui était bel et bien réuni dans le principe. Ils ont cessé d'être Français ; mais nous devons nous souvenir, nous, qu'ils l'ont été longtemps.

Or, c'est dès les premières années du quatorzième siècle, ou même dès la fin du treizième, que nous trouvons la trace de tableaux exécutés par cette école franco-flamande. Cette sorte d'ouvrage est appelée alors la *plate peinture*, par opposition, sans doute, à la peinture en relief ou à la peinture des statues, si répandue au moyen âge. En 1300, d'après un compte relatif au château d'Aire, en Artois, maître Simon peignait « une table neuve ou un tableau neuf au-dessus de l'autel ». Molanus affirme avoir vu à Diest une belle peinture du *Crucifiement* datant de 1305. En 1328, un peintre de Valenciennes, Jean Sevrin, exécutait pour le comte de Hainaut un tableau fermant à serrure, où était une image de Notre-Dame. Les tableaux étaient évidemment assez répandus vers 1338, puisque les statuts de la corporation des peintres de Gand, rédigés cette année-là, désignent les couleurs à employer pour peindre sur pierre, *sur toile* et *sur les retables* (1). Très peu de temps après, nous voyons la même

1. V., sur tous ces faits, le bel ouvrage de M. l'abbé Dehaisnes, *Histoire de l'art en Flandre*, p. 138, 413, etc.

mode établie dans le cœur de la France, et, cette fois, ce n'est plus un document écrit qui nous l'atteste, c'est l'ouvrage lui-même qui a subsisté jusqu'à nous comme un témoignage vivant : je veux parler



FIG. 108. — PORTRAIT DE SAINT LOUIS.
Ancienne peinture de la Sainte-Chapelle. (1)

du portrait peint du roi de France Jean le Bon, exécuté, selon toute apparence, du vivant de ce prince, entre 1350 et 1364. Ce précieux monument, qu'on peut admirer à la Bibliothèque Nationale, représente les prémices de la grande école des portraitistes français. En

1. Cette vignette et la suivante (fig. 109), sont empruntées à l'ouvrage de M. Lecoy de la Marche, *Les Manuscrits et la Miniature*, publié par la maison Quantin.

effet, le portrait était un art tout nouveau, et cet art ne devait guère se développer avant le fameux Jean Fouquet, peintre des rois Charles VII et Louis XI. Depuis longtemps, sans doute, on essayait de peindre des visages ressemblants et de fixer les traits des hommes célèbres ou des personnes aimées. Les artistes byzantins avaient cultivé ce talent tout spécial. Même en Occident, il n'était pas tout à fait ignoré : Héloïse s'était fait donner le portrait d'Abélard ;



FIG. 109. PORTRAIT DE SAINT LOUIS,
peint sur un registre des Archives Nationales.

Guillaume, comte de Poitiers, leur contemporain, avait fait exécuter sur son écu celui d'une femme qui lui était chère. Mais tous ces essais ne nous sont connus que par les documents qui les mentionnent, tandis que nous pouvons apprécier dans l'original l'image du roi Jean.

Il faut cependant placer à côté d'elle, peut-être même avant, la figure de saint Louis qui ornait autrefois l'église basse de la Sainte-

Chapelle. Cette peinture, qui sans doute faisait partie d'un retable du quatorzième siècle, est détruite, comme celles qui l'accompagnaient. Mais, par bonheur, on en a conservé un dessin pris avant sa destruction, et ce dessin, qu'il est très intéressant de confronter avec les miniatures représentant le même personnage, montre le saint roi assez âgé, tel qu'il devait être vers la fin de son règne, amaigri par les macérations et les fatigues des expéditions lointaines, les cheveux blancs ou gris, portant une barbe très courte, contrairement à la mode de ses contemporains, qui n'en portaient pas du tout, et à sa propre habitude lorsqu'il était plus jeune (1). L'attitude inclinée qu'a cette figure tient à ce que saint Louis était peint à genoux devant les saintes reliques rassemblées dans la chapelle de son palais. Mais on peut dire qu'à cette époque le portrait était encore une exception, et qu'il ne devint une coutume générale qu'une centaine d'années après, grâce aux progrès énormes du dessin, à la multiplication des peintures sur vélin, et à l'usage nouveau de faire poser les personnages. Il commença alors à prendre une place importante dans la vie privée. Les portraits servirent notamment à faire contracter les mariages des princes, qui, ne pouvant se rendre en pays étranger pour juger de la physionomie des princesses qu'on leur proposait, chargeaient un de leurs peintres attitrés d'aller faire leur *pourtraicture* et de la leur rapporter. Le roi Charles VI, Philippe le Bon, duc de Bourgogne, René d'Anjou, roi de Sicile, se décidèrent ainsi sur le vu d'une peinture plus ou moins flattée. Le bon roi René prit même l'habitude de porter sur lui, quand il s'en allait en guerre, l'image de son épouse Jeanne de Laval, et pour cela il ne trouva rien de mieux que de l'enfermer dans l'intérieur de sa lance.

1. V., au sujet de cette représentation, les *Documents parisiens sur l'iconographie de Saint Louis*, publiés par M. Longnon.

On lit, en effet, dans l'inventaire de son mobilier, un article ainsi conçu : « Item, [dans la grande armoire de la garde-robe du roi,] ung bois de lance creux où il y a dedans un rollet de parchemin, auquel c'est dedans la pourtraicture de la royne de Sicile. » Le même inventaire mentionne encore plusieurs tableaux, de grandes toiles représentant les *Villes de Provence*, la *Ville de Gênes*, une *Descente de Croix*, une *Annonciation*, deux ou trois *Vierges*, « une tablette de bois à huit feuillets où sont les pourtraictures tirées de plomb (dessinées au crayon) du roi de Sicile, de la royne, de monseigneur de Calabre et d'autres seigneurs, » etc. (1). Rien d'étonnant, du reste, chez un prince qui cultivait lui-même la peinture, et qui entretenait autour de lui une troupe d'artistes en tout genre.

Dès le milieu du quatorzième siècle, les tableaux proprement dits commencent à se multiplier, et, à partir de ce moment, leurs mentions dans les textes deviennent trop fréquentes pour qu'on se donne la peine de les relever toutes. Parmi les plus remarquables, et parmi ceux qu'on plaçait naguère au nombre des premiers-nés du genre, il faut citer celui qui fut exécuté pour l'abbaye de Saint-Bavon, près de Gand, par Jean Van der Most, en 1353. Ce morceau a malheureusement disparu ; il représentait le *Martyre de saint Liévin*. Il existe au Musée d'Anvers un *Calvaire* peint sur fond d'or qui, paraît-il, n'aurait que dix ans de moins ; il est très curieux, mais ce n'est guère qu'une miniature agrandie. Les historiens de l'art flamand font aussi observer qu'en 1370 Hugues Portier fit pour le même couvent de Saint-Bavon un *Saint Amand abattant l'autel de Mercure*, et que, vers 1380, Jean Woluwe, peintre du duc de Brabant, exécuta pour l'oratoire de la duchesse un *diptyque*, c'est-à-dire un tableau à deux compartiments séparés, reliés par des char

1. V. *Le roi René*, par Lecoy de la Marche, t. II, p. 79 et suiv.

nières et pouvant au besoin se replier l'un sur l'autre, de façon à protéger la peinture contre toute atteinte. Cette disposition, ainsi que celles du *triptyque* et du *polyptyque*, sont les plus anciennes formes de la peinture sur bois ou sur toile. Elles demeurèrent en usage jusqu'au dix-septième siècle, et l'immortel chef-d'œuvre de Rubens,

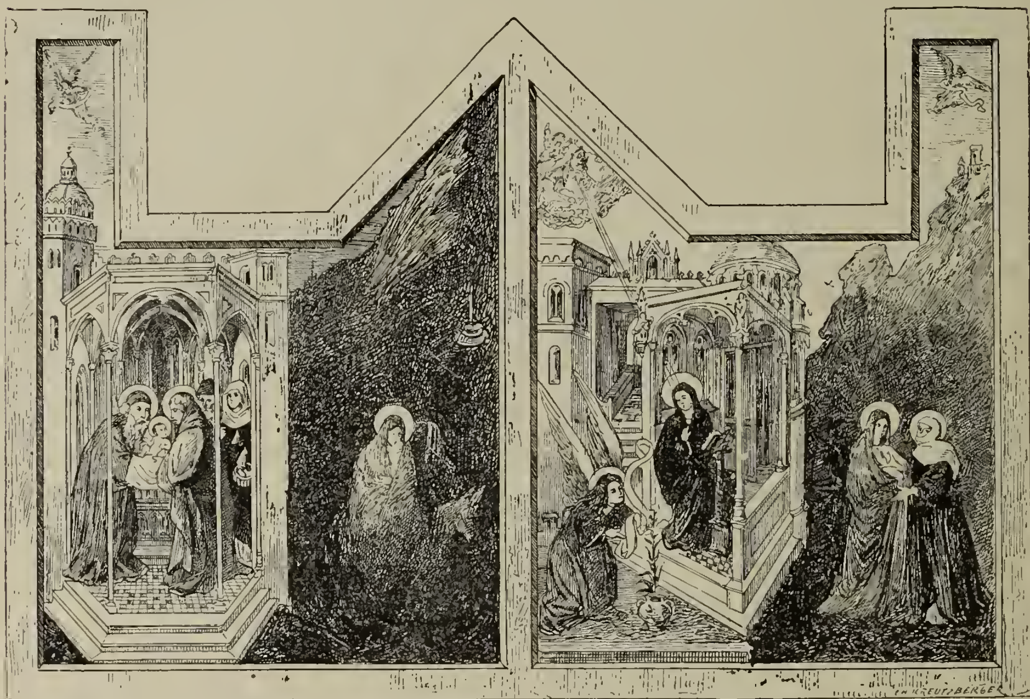


FIG. 110. — LA PRÉSENTATION. — LA FUITE EN ÉGYPTE. — L'ANNONCIATION. — LA VISITATION. Diptyque de Melchior Broederlam. (1)

sa *Descente de Croix*, est un des derniers spécimens du genre adopté au moyen âge, qui atteignit son plus haut degré de faveur à l'époque des Broederlam, des Quentin Metsys et des van Eyck. Il en subsiste encore un vestige dans certaines images de piété très recherchées des enfants, qui les appellent des images à surprises ; tels les petits romans de la Bibliothèque Bleue nous

1. *La Peinture flamande* (Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts), Paris, Quantin.

offrent un souvenir effacé de la *Chanson de Roland.* Mais ce n'était pas dans le but de surprendre les spectateurs que les artistes d'autrefois avaient inventé ces formes de tableaux ; c'était plutôt dans un but de préservation, ou pour les adapter à la place qui leur était destinée, ordinairement le dessus de l'autel, auquel ils servaient de fond. Ce genre de retables pouvait, si l'on voulait, se replier à moitié, de manière à envelopper les côtés de l'autel.

Il est visible, d'après ces courtes explications, que le genre essentiellement moderne du tableau a, lui aussi, sa racine dans l'âge le plus chrétien de notre histoire et dans l'intérieur même de l'église. Par la nature des sujets comme par la pensée et le sentiment, il est encore un produit de l'esprit de foi qui animait nos pères. Donc cet esprit n'était pas défavorable à la grande peinture, comme on l'a quelquefois prétendu, bien au contraire, et le pape Pie IX était absolument dans le vrai en déclarant que toutes les branches de l'art avaient commencé à fleurir lorsqu'elles étaient les humbles servantes de la religion. Les études consacrées à leur origine et à leurs débuts dans notre pays auront toujours pour résultat, (et c'est ce qui en double l'intérêt,) d'écarter les ineptes accusations d'obscurantisme dont on poursuit à chaque instant l'Église catholique, cette mère des nations modernes, qui lui doivent, au contraire, avec leur existence matérielle, leur culture intellectuelle, littéraire, artistique, en un mot tout ce qui les distingue des peuples assis, suivant la belle expression de l'Écriture, à l'ombre de la mort.

Chapitre Neuvième.

L'ENLUMINURE.

Origine sacrée de la peinture sur vélin. — L'enluminure et la miniature. — Phase hiératique et phase naturaliste ; leurs caractères distinctifs. — Progrès réalisés au treizième siècle : dans les lettres initiales ; dans le portrait ; dans les scènes historiques. — Apparition des vues d'après nature et des sujets de genre. — Travail de l'enlumineur ; son portrait peint par lui-même. — Légendes racontées pour l'encourager. — Son art passe des monastères aux corporations laïques.

La peinture sur vélin est, au moyen âge, le genre le plus heureusement cultivé et, chez nous, le plus national ; c'est celui qui a engendré directement, au point de vue de l'art, la grande peinture sur toile. Il se rattachait encore par des liens intimes aux cérémonies sacrées, puisque les plus beaux volumes, les plus richement ornés, étaient les livres d'heures, les missels, les évangéliaires, en un mot tous ceux qui servaient au culte. La peinture ne s'étendit que peu à peu, et par une sorte de tolérance, aux livres profanes, de même que l'architecture dite gothique partit du temple pour se communiquer au château et aux édifices civils. On peut donc poser en principe que cet art spécial est encore un art hiératique dans son essence et dans son origine. La peinture moderne elle-même a-t-elle un autre caractère à son début ? Les fameux tableaux des Van Eyck, des Memling, et même des premiers maîtres italiens, jusqu'à Michel-Ange et Raphaël, sont-ils autre chose que des pages d'histoire religieuse ? Ceux des artistes flamands et français du quinzième siècle se rapprochent encore plus que les autres de la minia-

ture par l'aspect général ; ce sont, pour ainsi dire, des miniatures agrandies, transportées dans un cadre plus large. Aussi demeurent-ils éminemment chrétiens par l'esprit comme par le sujet. L'élément profane et mythologique ne reparaîtra chez nous que lorsque la Renaissance italienne l'aura remis en honneur ; ce sera un produit d'importation étrangère, ce sera un alliage introduit par la mode dans notre art national, mais ce ne sera jamais cet art lui-même : l'art traditionnel de la France, comme sa grandeur matérielle, comme sa gloire séculaire, est fait de patriotisme et de foi ; il est né de ce double amour qui a procréé dans notre pays toutes les belles et nobles choses, l'amour du Christ et l'amour du sol natal, c'est-à-dire la fidélité aux traditions des ancêtres, car c'est ainsi que je définis le véritable patriotisme.

Ayant consacré un volume spécial à l'histoire de la miniature (1), je demanderai au lecteur la permission de recourir ici à ce travail et de lui emprunter, en les abrégeant, les observations qui regardent surtout la période du treizième siècle.

La véritable peinture sur vélin, ou la peinture décorative des manuscrits, est née de la calligraphie ; elle a sa source dans le désir, commun à tous les peuples civilisés, de donner à certains livres préférés un cachet particulier d'élégance. « On a commencé par tracer des initiales un peu plus fortes, un peu plus soignées que les autres lettres ; on a fini par faire de véritables tableaux. Cet art charmant, qui a peuplé de chefs-d'œuvre nos bibliothèques et nos musées, se confond, à sa naissance, avec l'écriture et s'identifie, en disparaissant, à la grande peinture, comme ces longs fleuves qui, partis d'une modeste source, viennent se perdre dans l'Océan

1. *Les Manuscrits et la Miniature.* (Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts), 3e édition, Paris, 1889, in-8°.

et régénérer ses eaux. Nos pères en ont exprimé le but et l'objet par un mot tout à fait pittoresque : sous l'empire de cet amour passionné de la couleur qui éclate dans leurs monuments, dans leurs vitraux, dans leurs costumes, ils se sont représenté les feuillets couverts d'encre noire comme autant de champs sombres demandant impérieusement à être éclairés ; y semer l'or, l'argent, les couleurs vives, c'était, pour eux, faire le jour, c'était *allumer (illuminare)*. Et ne nous servons-nous pas d'une métaphore analogue quand nous disons *illustrer* un livre ? L'ornementation des manuscrits devint donc l'*enluminure (illuminatio)*, et les artistes qui s'en occupèrent devinrent les *enlumineurs*. C'est là le sens propre de ces différents termes, et c'est là le nom traditionnel, le vrai nom de l'art dont il s'agit. Dans l'usage, et sur le tard, le mot de *miniature* semble avoir prévalu. C'est un abus de langage manifeste, car la miniature n'est en réalité que l'application de la couleur rouge *(minium)* à certaines parties de l'écriture ou du livre, et, si elle a constitué primitivement la base de leur décoration, elle en est devenue bientôt le simple accessoire. On prend donc la partie pour le tout en se servant de cette expression, et l'on commet une double méprise lorsque, par un étrange revirement, on attribue à celle d'enluminure une signification plus étroite, celle de dessin d'ornement colorié. »

L'histoire de l'enluminure se divise en deux grandes phases, dont la limite se place précisément vers le milieu du siècle que nous étudions : 1° la phase *hiératique ;* 2° la phase *naturaliste.* Expliquons d'abord ces deux termes.

« Dans les premiers temps, le peintre sur vélin travaille exclusivement pour les clercs. Les livres qu'il décore sont des livres d'église, et, d'ailleurs, le clergé est presque seul à se livrer à la

lecture. En outre, l'artiste est lui-même un ecclésiastique, et le plus souvent un moine. Il parlera donc aux yeux de ses confrères le langage que parlent à leur intelligence la théologie et la littérature sacrée, celui qui est le plus familier à sa bouche et à son oreille, c'est-à-dire le langage symbolique. Même dans le dessin, il s'adressera encore plus à l'esprit qu'au sens de la vue ; il reproduira des types conventionnels, des emblèmes séculaires, qu'il sera sûr de voir appréciés et compris ; en un mot, il suivra la tradition, non la nature. La nature, qu'a-t-il besoin de l'étudier ? Les plus beaux modèles ne se trouvent-ils pas dans l'enceinte du cloître et dans les armoires du *scriptorium ?* Ne fera-t-il pas preuve d'un plus grand savoir, ne réussira-t-il pas davantage auprès de ses contemporains en groupant avec art les métaphores dessinées qui leur plaisent ? Sans doute, il décorera soigneusement ses initiales, il tracera des dessins de pur ornement, et la fantaisie lui inspirera quelquefois des idées charmantes ; mais le comble de son talent, le suprême du genre, consistera à faire dire aux choses les plus simples ce qu'elles ne disent point aux ignorants. Par exemple, en peignant le CHRIST sur la croix, il ne se préoccupera pas de faire couler naturellement le sang des blessures, ni de représenter la scène du Calvaire telle qu'elle a dû se passer en réalité. Il songera surtout au sens mystique de la scène ; il fera couler le sang divin dans un calice tenu par une femme : ce sera l'Église recueillant les fruits de la Passion du Sauveur. Une main signifiera DIEU le Père, un poisson le chrétien baptisé. Les couleurs elles-mêmes prendront parfois sous son pinceau une signification symbolique. Il arrivera par ce système à des compositions ingénieuses, grandioses ou touchantes, mais un peu trop compliquées et trop obscures pour nous. Malgré cela, ou plutôt à cause de cela, tout le monde s'écriera autour de lui, et non sans

quelque raison : Comme c'est beau ! Tel est, en effet, le goût général de son temps, et ce temps est celui du triomphe de la convention dans les arts ; c'est la période que nous avons qualifiée d'hiératique, parce que le symbolisme sacré domine alors absolument dans l'enluminure, et qu'elle est réservée en quelque sorte aux initiés. Le règne de cette première manière a eu à peu près la même durée chez les divers peuples d'Occident ; il s'étend chez nous depuis l'époque mérovingienne jusque vers le milieu du treizième siècle.

» Au temps de saint Louis, et notamment à la fin de son règne, la société tout entière commence à changer d'aspect. Les arts, les lettres se sécularisent, et le livre aussi ; il est déjà dans les mains des nobles, des bourgeois. Le peuple lui-même ne s'instruit plus seulement par la parole : il y a des filles de paysans qui savent lire. En même temps, les laïques apprennent à peindre, et l'on voit se réunir en corporations les calligraphes, qui sont aussi des enlumineurs. Grâce à la protection de leurs nouveaux Mécènes, les princes et les seigneurs, grâce aussi aux avantages que procure l'exercice d'une profession unique et spéciale, avantages qui manquaient aux moines, occupés de beaucoup d'autres soins, ils agrandissent presque aussitôt le domaine de la miniature : elle pénètre dans les ouvrages profanes, d'abord dans les livres de droit, de science ou d'histoire, puis dans les poèmes et les romans. Dès lors, elle s'adresse à une classe toute différente, beaucoup plus nombreuse et beaucoup moins raffinée. Il ne s'agit plus de se servir de la langue énigmatique des clercs ; bien qu'une partie des fidèles soit familiarisée avec les symboles, il faut autre chose à ces esprits plus réalistes : le peintre est obligé de parler avant tout aux yeux. Est-ce pour mieux se faire comprendre ? est-ce par suite de sa propre ignorance ? Il renonce

aux types et aux costumes traditionnels, il représente tous les personnages sous les traits et l'habit de ses contemporains, il place toutes les scènes dans le pays qu'il habite, au milieu des monuments ou des meubles qui l'entourent. Ce n'est plus la convention, et pourtant c'est toujours la même absence de couleur locale. Ne nous en plaignons pas ; ce nouveau procédé servira à nous initier mieux que tous les documents écrits à la vie intime de nos pères. La transformation ne s'opère pas d'un seul coup, tant s'en faut. Le symbolisme existe encore, et ne cède la place que peu à peu. Néanmoins l'artiste a commencé à regarder autour de lui ; il s'est mis à copier la nature. Il ne dessine plus de ces figures majestueuses, mais figées dans leur immobilité séculaire : il fait des portraits, grossiers d'abord, mais bientôt extraordinairement fins. Le pas est décisif, et la rénovation complète de l'art s'ensuivra. Le trait caractéristique de cette seconde phase est la recherche du réel ; c'est pourquoi nous l'avons appelée la phase naturaliste, en prenant ce terme dans sa meilleure acception. Elle s'ouvre au treizième siècle, bien que des essais isolés puissent parfaitement se rencontrer plus tôt ; elle atteint son apogée au quinzième et se prolonge jusqu'au seizième, époque où, à force de se développer dans le sens que nous indiquons, la miniature deviendra la grande peinture.

» Ses produits ne ressemblent plus à ceux de la première phase. Au lieu de simples dessins au trait, ils comportent le modelé ; au lieu de surfaces coloriées à teintes plates, ils comprennent de véritables peintures. Le pinceau remplace tout à fait la plume ; la gouache se substitue à l'aquarelle. Voilà donc déjà une double transformation et un double progrès. Ajoutons que la miniature est complètement émancipée du joug de la lettre initiale, c'est-à-dire que, si cette dernière sert encore de cadre à des figures et à des scènes

plus ou moins développées, les sujets indépendants prennent désormais la première place au point de vue du nombre et de l'importance. Enfin, l'enluminure s'étendant peu à peu aux livres profanes, les artistes étant plus connus et leurs œuvres plus personnelles, leur pinceau reproduisant plus volontiers la nature, les faits de l'histoire

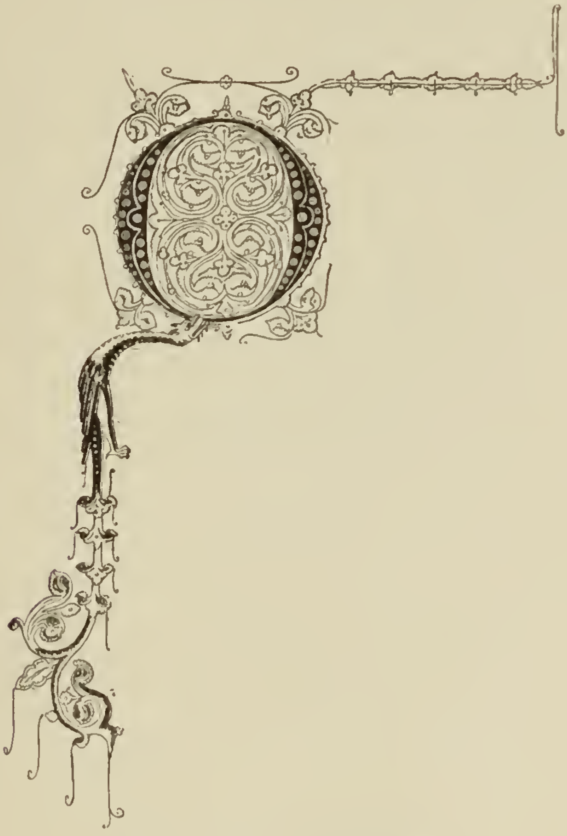


Fig. 111. — Initiale filigranée,
tirée d'un psautier de l'évêché de Tournai.

ou de la vie journalière, la peinture des manuscrits emprunte à ces modifications profondes une animation, un air de vie qu'elle ne connaissait pas. Elle devient plus humaine, plus accessible à l'intelligence des masses, plus conforme aux goûts modernes. C'est un art, en un mot, et non plus une science. Le symbolisme se réduit aux

proportions d'un noble idéalisme, et l'on ne sait quel degré de perfection eût atteint la miniature si elle se fût contentée de joindre à cet élément fécond et nécessaire la recherche raisonnable du naturel, au lieu d'abandonner sa voie propre et traditionnelle pour aller se perdre dans le courant de la grande peinture. »

Tel est, en résumé, l'immense progrès qu'ont fait faire à l'enluminure les contemporains de saint Louis, et en particulier les artistes parisiens, dont le Dante vantait le savoir-faire. Ce progrès se remarque d'abord dans les lettres initiales. Elles prennent alors

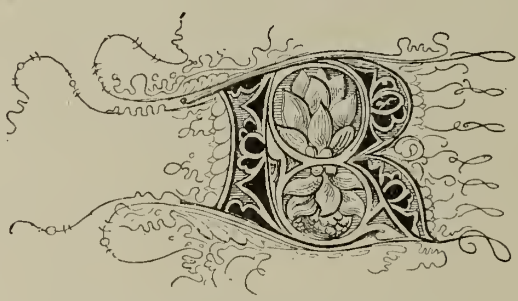


FIG. 112. — INITIALE A FEUILLAGE,
tirée d'un manuscrit de la bibliothèque de Laon (1).

des proportions inconnues jusque-là, et elles encadrent, soit des dessins d'ornement, filigranes déliés, entrelacs capricieux, feuilles et fleurs de toute espèce, soit des figurines d'une finesse merveilleuse, parfois même de véritables tableaux. Assez souvent l'initiale a plusieurs étages. Dans un des plus beaux évangéliaires de la Sainte-Chapelle, par exemple, les grands I qui commencent la plupart des des évangiles de l'année, et qui se prolongent sur toute la longueur de la page, contiennent chacun jusqu'à six ou huit scènes superposées.

(1). Cette vignette et celles du même chapitre qui portent les numéros 115, 116, 117, 118 et 120 sont empruntées à l'ouvrage cité plus haut (*Les Manuscrits et la Miniature*), faisant partie de la *Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts* publié par la maison Quantin.

Dans le portrait, dont je n'ai pas encore parlé au point devue de la miniature, le perfectionnement est moins sensible, parce que la tendance à individualiser les visages ne s'était pas bien nettement affirmée jusque-là. Ainsi les figures de Charles-le-Chauve et de Lothaire, dans les évangéliaires carlovingiens, celles des compagnes de l'abbesse Herrade, dans son célèbre manuscrit, détruit avec la bibliothèque de Strasbourg par les bombes prussiennes, celles des rois de France Henri Ier et Philippe Ier, dans la relation illustrée de la fondation de Saint-Martin-des-Champs, ne peuvent guère passer que pour des types génériques. « Il fallait, pour atteindre la



FIG. 113. — INITIALE A RINCEAUX,
tirée d'une bible du séminaire de Tournai.

ressemblance, que l'artiste fit poser devant lui son personnage. Or, ce n'est qu'à partir du quatorzième siècle qu'on le voit pousser jusque-là le souci de la vérité. Il suffit de jeter les yeux sur les œuvres de nos grands miniateurs pour se convaincre que, dès lors, la majorité de leurs figures est dessinée d'après le modèle. Ce sont des types vivants qu'ils ont reproduits. Ils ne pouvaient restreindre aux accessoires, au mobilier, au costume, leur ardent désir d'imiter la nature ; ils devaient chercher, ils ont cherché en effet, à rendre ce qu'elle leur offrait de plus beau, de plus noble et de plus séduisant, le visage de l'homme. Avec quel succès ? Nous ne pouvons plus guère en juger ; mais la finesse de touche de leurs portraits, le degré d'expression auquel ils sont arrivés, nous garantissent que ce

ne sont pas là des images de fantaisie, sorties de l'imagination ou du souvenir. Et cette perfection dans la ressemblance est d'autant plus étonnante qu'il s'agit, en général, de figures extrêmement réduites, occupant à peine la moitié ou le quart d'un feuillet de parchemin, quelquefois bien moins encore ; d'où le nom de miniature

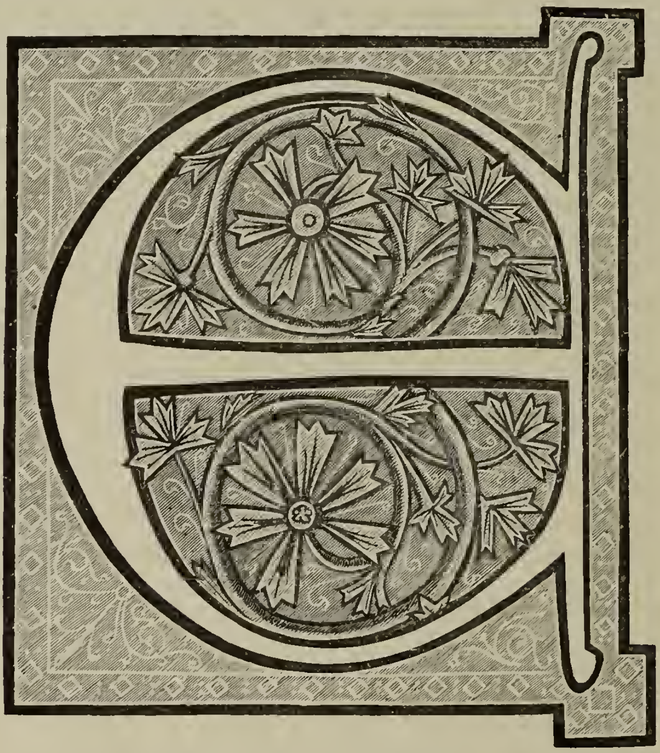


Fig. 114. — Initiale fleurie, tirée d'un graduel du Musée germanique de Nuremberg.

appliqué, par extension, dans les temps modernes, aux infiniment petits du portrait. »

Cependant ce nouveau progrès apparaît déjà vers la fin du treizième siècle, ou fort peu de temps après. On peut le constater dans la plus ancienne représentation figurée de saint Louis que nous ait transmise le vélin, celle du registre des ordonnances de l'hôtel royal,

rédigé vers 1320 et conservé aux Archives nationales (1). Cette pein-



Fig. 115. — Initiale a histoires superposées, tirée d'un évangéliaire de la Sainte-Chapelle.

ture est encore empreinte de raideur et de gaucherie, mais déjà le costume est fidèle, la draperie bien traitée, et les traits du monarque

1. V. ci-dessus, fig. 109.

ont dû être empruntés ou à des souvenirs de famille ou à quelque image authentique faite de son vivant, image à laquelle le miniateur aura ajouté le nimbe, pour rappeler la canonisation qui venait d'être prononcée. Nous avons donc là, sinon un portrait original, du



FIG. 116. — CHARLES LE CHAUVE SUR SON TRÔNE.
Tiré du psautier de ce prince.

moins une reproduction presque contemporaine et offrant certaines garanties d'exactitude. « Le roi est revêtu d'un manteau bleu, semé de fleurs de lys d'or et doublé de vair. Ses bas de chausses sont rouges, ses souliers noirs. Il a les cheveux blancs. Il tient un sceptre et une main de justice. La couronne et le nimbe sont d'or. Le fond sur lequel le personnage se détache est rouge-brun, quadrillé de

noir, avec des traits déliés en rouge et en blanc. L'encadrement est bleu avec des arabesques blanches et bordé d'or (1). » L'expression et le caractère ascétique du visage sont remarquables. Ce qui fait croire à la fidélité de cette image-portrait, c'est que le même type, à part les différences dues au plus ou moins d'habileté des artistes, se reconnaît dans d'autres représentations presque aussi anciennes de la figure du saint roi, qui ainsi dériveraient d'un original commun. L'analogie est surtout frappante dans la miniature des Chroniques de Saint-Denis, de la bibliothèque Sainte-Geneviève, reproduite dans l'ouvrage illustré de M. Wallon (2).

Les sujets évangéliques ou bibliques, à partir de la seconde moitié du treizième siècle, comportent beaucoup moins d'éléments symboliques, et le symbolisme lui-même, lorsqu'il y apparait, est plus largement conçu : ainsi, dans la Bible de la reine Jeanne d'Évreux, les prophéties ou les figures de l'Ancien Testament viennent se superposer aux faits de l'Évangile qui en sont la réalisation ; c'est la belle idée développée de nos jours à Saint-Germain-des-Prés par le pinceau de Flandrin. Au contraire, l'élément naturel occupe, dans les scènes de cet ordre, une place de plus en plus importante. Il suffit, pour s'en assurer, de jeter les yeux sur les riches peintures du psautier de saint Louis, un des joyaux de notre Bibliothèque nationale, où Abraham est déjà représenté par un chevalier armé de pied en cap, et la femme de Putiphar par une noble dame de l'époque. Les livres hagiographiques sont illustrés avec la même préoccupation, comme on le voit dans une vie de saint Thomas de Cantorbéry et dans un manuscrit de l'abbaye de Saint-Denis reproduisant, en trente tableaux, la biographie légendaire de l'apôtre de Paris et la fonda-

1. *Inventaire du Musée des Archives nationales*, p. 181.
2. *Saint Louis*, 2e édition, p. 460.

tion de son monastère. Il est vrai que ces catégories de sujets seront traitées d'une façon beaucoup plus brillante à l'époque du duc Jean de Berry et de Fouquet, lorsque la mode générale des livres d'heures,

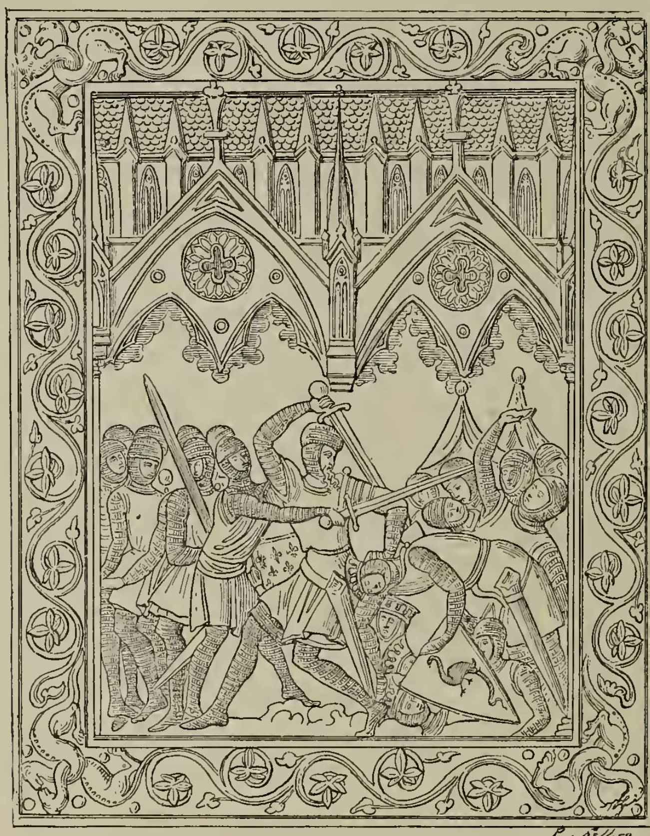


FIG. 117. — ABRAHAM COMBATTANT.
Tiré du psautier de saint Louis.

qui n'existent encore qu'en germe au treizième siècle, sous la forme de psautiers, les aura fait multiplier à l'infini.

Dans les sujets historiques, la couleur locale est également sacrifiée au désir d'imiter la nature que l'artiste a sous les yeux. Toutefois, « les anachronismes sont moins nombreux et moins sensibles dans les miniatures qui se contentent de nous transporter sur le

terrain de l'histoire de France, parce qu'en général il s'agit là d'événements récents, moins étrangers au milieu de l'artiste. En effet, les chroniques, les compilations de Vincent de Beauvais et de Brunetto Latini, qui embrassent à la fois les temps anciens et modernes, la science historique et les sciences naturelles, commencent de bonne heure à être illustrées, et non sans élégance. Mais, dans cet ordre de sujets, c'est principalement le règne de saint Louis qui inspire les enlumineurs gothiques. Les faits et gestes du grand justicier, du croisé héroïque, du prince vertueux honoré par l'Église, vivent



FIG. 118. — JOINVILLE ET SES COMPAGNONS.
Tiré du *Credo* de Joinville.

encore dans la mémoire de la nation, et ses descendants, ses familiers, les font avec une certaine fierté fixer sur le vélin. C'est d'abord son inséparable compagnon, le sire de Joinville, qui, après avoir écrit ses mémoires, fait peindre sur son propre exemplaire les quatre grandes actions du bon roi, « les quatre faits où il mit son corps en danger de mort pour son peuple ; » et dans l'illustration de son commentaire du *Credo*, rédigé en Syrie, il réserve une place à ses souvenirs personnels : on le voit, la tête couverte d'un chaperon, selon son habitude, recevant avec ses compagnons les jeunes Sarrasins chargés de les assassiner, et le petit vieillard infirme dont l'intervention les sauva. Voilà l'événement contemporain, voilà l'im-

pression de voyage introduits dans la miniature, retracés suivant les données et sous la direction du témoin oculaire. Puis, c'est le récit édifiant du Confesseur de la reine, que l'on rend plus saisissant en déroulant dans une série de tableaux les traits de piété ou de courage rapportés par l'auteur sur son héros vénéré. Ce sont les Chroniques de Saint-Denis, que l'on enrichit d'un grand sujet à cinq compartiments (forme de composition très usitée durant cette période), présentant le saint monarque dans l'exercice de ses droits de grâce et de justice (1).» Jusque dans le cours du quinzième siècle, les enlumineurs français se feront en quelque sorte un devoir d'orner de sa glorieuse image les manuscrits princiers, en lui prêtant, bien entendu, le costume et l'équipage des souverains de leur temps.

Le sacre des rois, l'armement des chevaliers, les cérémonies féodales, fournissent également aux peintres sur vélin l'occasion de nous retracer de petites pages d'histoire contemporaine. Nous assistons par ce moyen à des fêtes publiques ou privées dont les meilleures descriptions écrites ne pourraient nous donner qu'une pâle idée. Nous nous mêlons à la foule qui se presse sur les pas de Philippe-Auguste le jour de son couronnement à Reims ; nous prenons part aux réjouissances et aux spectacles donnés aux Parisiens le jour de l'*adoubement* du roi de Navarre par Philippe le Bel. La série de tableaux qui rappelle ces dernières fêtes, et qui a été placée par Raymond de Béziers en tête de la traduction d'un livre espagnol, bien qu'elle n'ait aucun rapport avec cet ouvrage, nous offre sans aucun doute la réalité prise sur le fait. On en arrivera bientôt à représenter sur le parchemin les événements les plus ordinaires, comme l'hommage d'un livre, une promenade à cheval, une séance d'échevins ou de capitouls ; et alors ce sera l'apparition de la peinture de genre.

1. Cf. Wallon, *Saint Louis*, p. 56, 72, 114 ; Joinville, éd. de Wailly, p. 2, 3, 414, 448, etc.

Les œuvres de littérature, les chansons de geste, les romans de chevalerie, où l'on rencontre surtout cette catégorie de sujets, sont généralement décorés avec moins de richesse. Dès 1239, on enlumine un exemplaire d'*Aimeri de Narbonne ;* mais les vignettes de ce volume sont aussi médiocres par l'idée que par l'exécution. Le grand luxe, l'art véritable, sont encore réservés pour les livres pieux. Rien d'étonnant, d'ailleurs, puisque les enlumineurs, jusque vers la fin du siècle, continuent d'appartenir en grande majorité à la classe des religieux. Dans la plupart des abbayes, l'occupation traditionnelle des moines, en dehors de la prière et des œuvres de charité, était la transcription des manuscrits : à Marmoutiers, par exemple, aucun autre travail manuel ne leur était permis. Or, la transcription et l'ornementation se tenaient de près, et, si elles n'étaient pas toujours confiées aux mêmes mains (ce que paraît indiquer un certain nombre d'initiales restées en blanc dans les manuscrits, ou tracées seulement à la plume en attendant l'œuvre du pinceau), du moins elles s'exécutaient dans le même établissement. Le volume passait des mains de l'écrivain dans les mains de l'enlumineur, et ne sortait pas pour cela de l'intérieur du couvent, qui le gardait avec un soin jaloux.

Le peintre s'est très souvent représenté lui-même dans une des pages de son œuvre : il n'a pas signé son nom, il n'a pas voulu déroger à l'humilité monacale ; mais il a eu la coquetterie de faire passer à la postérité sa physionomie, son costume, ses ustensiles, ses procédés. Ces vénérables têtes d'artistes peints par eux-mêmes inspirent la plus vive et la plus sympathique curiosité. M. l'abbé Dehaisnes a décrit, dans un passage charmant, l'impression profonde qu'elles exercent infailliblement sur celui qui les contemple : « Je n'ai jamais pu voir, dit-il, sur le vélin des manuscrits, la figurine qui représente l'enlumineur sans y arrêter quelque temps mes regards

et ma pensée. Le visage du moine est calme et sérieux ; une légère couronne de cheveux entoure sa tête rasée. Il est enveloppé par une

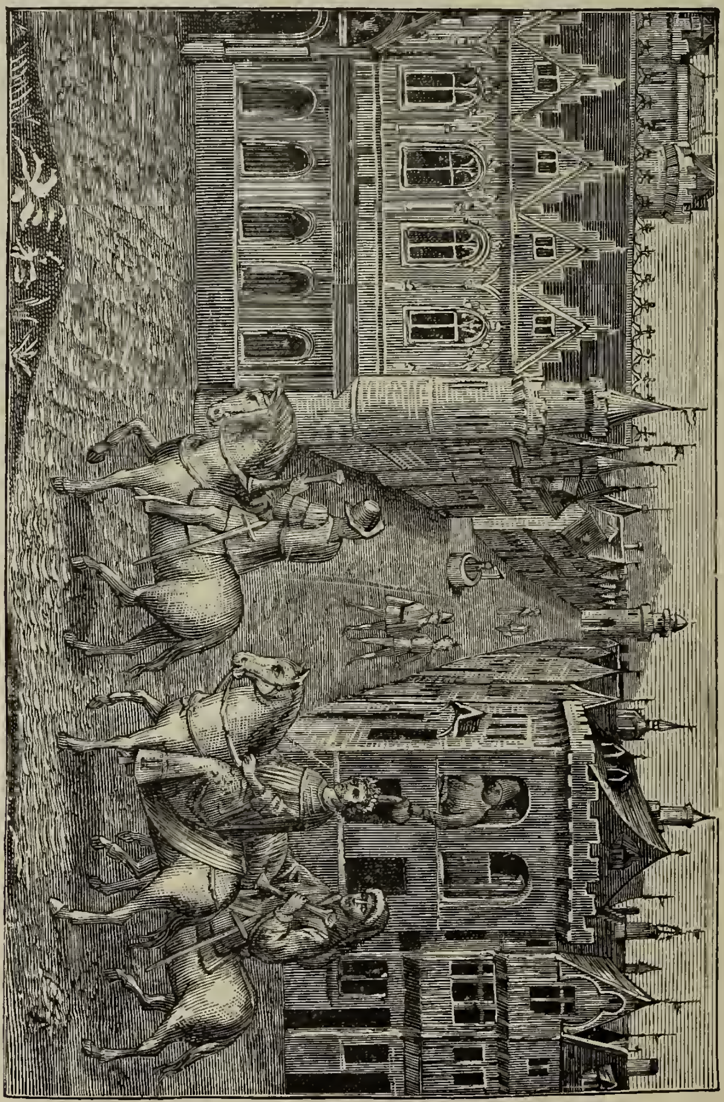


Fig. 119. — Saint Louis traversant Paris.
Tiré d'un manuscrit de la Bibliothèque royale de Bruxelles.

robe de bure aux plis lourds et symétriques. Assis sur un escabeau en bois sculpté, il incline la tête vers le lourd pupitre qui porte un livre orné d'enluminures encore inachevées, et sa main, à l'aide de la

plume ou du brunissoir, place l'or, l'argent, les couleurs brillantes ; et cependant, autour de lui, dans les enroulements capricieux du feuillage et des arabesques, s'agitent les démons, les sirènes et les dragons ailés. Cette miniature ne représente-t-elle pas la vie du religieux rubriciste ? Tandis que, non loin des murs du monastère, guerroyaient les Francs, les Normands, les Magyars, ou tandis que se troublaient les manants, les gens d'armes et les seigneurs, lui, dans la solitude respectée du cloître, passait sa vie à étudier, à peindre



FIG. 120. — LE ROI DE NAVARRE ARMÉ CHEVALIER.
Tiré d'un manuscrit de la Bibliothèque nationale.

et à prier. Pour lui, enluminer, c'était obéir ; la règle le lui ordonnait et son supérieur le lui imposait au nom de DIEU lui-même. Enluminer, c'était satisfaire son amour, sa passion pour l'étude et le travail ; c'était vivre de la vie intellectuelle et en faire vivre les autres, comme le dit ce vers d'un copiste dont l'ouvrage existe à la bibliothèque de Lille :

Scripsit amore sui, conscripsit amore suorum.

Enfin, pour lui, enluminer, c'était travailler à la gloire de DIEU au salut des âmes, à sa propre sanctification ; c'était faire connaitre

les mystères de la foi, contribuer à la solennité des saints offices, illustrer le texte des livres sacrés et la figure du bienheureux. Nous voyons, en effet, le miniaturiste, tantôt offrir son œuvre au CHRIST,



FIG. 121. — LES CAPITOULS DE TOULOUSE.
Tiré d'un manuscrit du XVe Siècle.

comme dans les manuscrits de Marchiennes et d'Anchin, tantôt appeler ses miniatures des fleurs de l'âme qu'il présente à la Vierge, comme le moine Lanvin dans un manuscrit du onzième siècle. Radulphe, calligraphe du huitième, voyait, tandis qu'il écrivait son livre, le fondateur de son abbaye, saint Vaast, qui le contemplait du

haut du ciel et lui disait : Écrivain, autant il y a de lignes et de lettres dans ton œuvre, autant je te remets de fautes (1). »

Une autre légende, plus récente, nous montre que les miniaturistes et les scribes des monastères, qui étaient très souvent les mêmes personnages, conservaient encore, à l'époque de saint Louis, leurs mœurs pieuses et simples. Un de ces humbles artistes, nous raconte un contemporain, avait pris l'habitude, toutes les fois qu'il avait à transcrire le nom de la Sainte Vierge, de le peindre élégamment en trois couleurs différentes, en or, en vermillon et en jaune safran ; et toutes les fois qu'il le rencontrait écrit quelque part, il le baisait avec dévotion. Or, il advint un jour qu'il tomba gravement malade et qu'il fut administré. A ce moment, un de ses frères, qui dormait dans une autre partie du couvent, bien loin de l'infirmerie, vit en songe la Vierge elle-même descendre du ciel vers le pauvre malade, s'approcher de son lit et lui dire ces mots : « Ne crains rien, mon fils, tu vas te réjouir bientôt avec les habitants du ciel. Parce que tu as pris soin d'honorer mon nom dans tes livres, le tien à son tour vient d'être inscrit sur le livre de vie ; tu vivras avec moi dans le paradis. » Et, remontant au ciel, elle emmena avec elle l'âme de son fidèle serviteur. Aussitôt le frère courut à l'infirmerie, et trouva le malade qui venait de mourir. Il raconta ce qu'il avait vu, et tous les assistants louèrent DIEU (2). Telles étaient les récompenses promises aux enlumineurs du cloître. Ils ne souhaitaient point la gloire terrestre, ils ne visaient point un salaire matériel : ils travaillaient en vue de la palme qui ne se flétrit pas.

Mais bientôt l'art de la miniature sortit des couvents : le goût des beaux livres commençant à gagner la noblesse avec la culture des

1. Dehaisnes, *L'Art chrétien en Flandre*, p. 47.
2. *Anecdotes historiques tirées d'Étienne de Bourbon*, p. 119.

lettres, on vit des artistes laïques faire concurrence, dans les châteaux ou dans les villes, aux obscurs travailleurs des communautés religieuses. Vers la fin du treizième siècle ou au début du quatorzième, il se forma des corporations d'enlumineurs qui atteignirent très vite une prospérité tout à fait significative. A Paris surtout elles devinrent un métier des plus importants et se firent une renommée particulière. Voulait-on un manuscrit élégant, on l'envoyait peindre à Paris. La rue Boutebrie, une ancienne voie de notre capitale, est nommée la rue des Enlumineurs dans un acte de 1371. En 1339, les enlumineurs, confondus encore avec les écrivains *(illuminator sive scriptor)*, sont compris dans une taxe que s'impose l'Université, et font, par conséquent, partie de ce puissant corps. Mais les deux métiers tendent de plus en plus à se séparer : bientôt le texte des manuscrits reste seul l'apanage du scribe, qui couvre le parchemin de véritables dessins à la plume, et ses pages sont enrichies après coup par le pinceau de l'enlumineur, qui les encadre et les commente. Le premier demeure un artiste en calligraphie ; le second devient peu à peu un vrai peintre, et, dès 1383, son art constitue une profession exclusive : « *Illuminator librorum fuit, et est ac esse intendit verus illuminator juratus* (1). » Ces peintres laïques, toutefois, conservent un esprit éminemment religieux, et, s'ils conduisent la miniature à son apogée, c'est sous l'empire du souffle de foi qui animait leurs prédécesseurs, joint à un sentiment plus vif des beautés de la nature. Le jour où se refroidira ce souffle fécond, l'art des enlumineurs se glacera également : il ne survivra pas à la Renaissance, et la propagation de l'imprimerie lui donnera le coup de grâce.

Ainsi, tout considéré, et pour résumer cette brève esquisse de la marche suivie par les différentes branches de la peinture, l'art naïf

1. V. *Histoire littéraire de la France*, XXIV, 726.

du treizième siècle a enfanté l'art épanoui du seizième, comme la petite branche plantée en terre enfante le grand arbre. Il a produit



FIG. 122. — FRONTISPICE DE LA CONSÉCRATION DES ÉGLISES.
Page du pontifical de Ferry de Cluny. (Collection du marquis de Bute.)

la renaissance chrétienne, surtout celle de l'école française et flamande, et l'autre renaissance, celle qui vint d'Italie, n'a fait que dé-

tourner, au profit du sensualisme ou du néo-paganisme, un courant formé sous l'influence de l'idée religieuse et pour son triomphe. Qui peut dire que les progrès matériels déjà réalisés par la peinture avant le seizième siècle n'eussent point poursuivi leur cours, lors même que cette renaissance païenne ne fût pas survenue ? Qui peut dire que l'art n'eût pas atteint la même grandeur, la même perfection en demeurant chrétien? Il avait commencé à grandir en plein moyen âge : donc l'esprit du moyen âge ne lui était pas défavorable, bien au contraire, et il pouvait arriver sous le même régime à son entier développement. A la rigueur, il pouvait profiter de la résurrection des modèles antiques, leur emprunter les qualités de la forme, qu'ils possèdent à un si haut degré, sans pour cela s'inspirer de la pensée antique. Raphaël et Michel-Ange l'ont fait quelquefois : il eût fallu le faire toujours. Nous aurions eu alors un art véritablement original, véritablement approprié à l'état de la société moderne ; et l'on n'aurait pas vu, par exemple, les peintres du dix-septième siècle, dignes émules des poètes

Dont la muse en français parlait grec et latin,

représenter saint Louis s'élevant au ciel dans un char romain, sous la forme et le costume d'un triomphateur du cirque ! La France, qui, de l'aveu de M. Renan, ne connaissait pas de rivale pour la miniature, la France, à qui l'Europe entière rendait le même hommage à une époque où l'Italie possédait déjà des artistes renommés, eût pu dire en toute justice : La peinture est ma fille.

Et, après tout, elle peut le dire encore ; car aucune déviation, aucune ingratitude ne saurait rayer de l'histoire ce fait éclatant : la peinture moderne est issue de la miniature du moyen âge, et la miniature du moyen âge était un art essentiellement français.

Chapitre Dixième.

La TAPISSERIE.

Destination primitive des tapisseries. — Premiers ateliers français. — La « tapisserie de Bayeux ». — Fabrication d'Arras et de Paris. — Tapisseries de Saint-Médard et d'Angers. — Tentures décoratives des châteaux ; leur disposition et leurs sujets. — Transformation de ce genre d'ouvrage dans les temps modernes.

Les ouvrages de tapisserie, tels que les comprenaient nos pères, sont encore une espèce de peinture : ce sont des tableaux exécutés avec l'aiguille ou le métier, au lieu de l'être avec le pinceau. Ce genre de travail était connu des anciens Romains, qui paraissent eux-mêmes l'avoir emprunté aux Égyptiens ; mais le moyen âge en fit sa spécialité.

Les tapisseries, ou du moins les tentures qu'on appelait de ce nom, étaient alors consacrées, elles aussi, et d'une manière à peu près exclusive, à l'embellissement du culte. Dès l'époque romane, elles servaient à parer le chœur des églises aux jours de fête. On les disposait sur le dos des stalles ; seulement elles montaient beaucoup plus haut, jusqu'à des barres de bois posées, pour les soutenir, sur les chapiteaux des colonnes. De là le nom de *dorsalia*, *dossiels* ou dossiers, qu'elles ont gardé longtemps.

Au treizième siècle, on commença à les laisser à demeure ; puis on en vint à leur donner un appui solide en élevant, entre les arcades du chœur, un mur d'une certaine hauteur, dont la présence ne saurait s'expliquer sans cette destination, et dont on vit le premier exemple à Notre-Dame de Paris. Plus tard, les tapisseries

furent supplantées, à cette place, par de magnifiques ouvrages de menuiserie. Mais ce n'est guère qu'à l'époque des Valois qu'elles furent employées d'une façon régulière à la décoration intérieure des habitations privées.

On retrouve la place des tentures de cette espèce fabriquées dans les provinces françaises depuis le dixième siècle environ ; on en possédait bien quelques-unes auparavant, mais celles-là étaient peut-être d'origine orientale. Ainsi, vers 985, on voit les religieux de Saint-Florent de Saumur exécuter eux-mêmes de ces œuvres de patience. Les villes de Poitiers, de Troyes, de Beauvais, de Reims, d'Arras, de Saint-Quentin, avaient, dès le siècle suivant, des fabriques de « tapis ». Il nous est resté de ces ateliers primitifs un échantillon très remarquable, quoique grossier au point de vue du dessin, dans la fameuse tapisserie de Bayeux, attribuée à la reine Mathilde, femme de Guillaume le Conquérant. Cet ouvrage, à la vérité, est plutôt une broderie : les lignes du dessin ont été d'abord tracées au trait sur la toile, et l'espace compris entre ces traits a été ensuite rempli à l'aide de fils juxtaposés parallèlement, puis de fils croisés par-dessus les premiers, et enfin de points à l'aiguille fixant définitivement le tout. L'ensemble du travail, qui ne forme pas moins de 70 mètres de long sur 50 centimètres de haut, représente, dans une série de tableaux sans interruption ni coupure, toute l'histoire de la conquête de l'Angleterre par les Normands. On y a compté jusqu'à 623 personnages, répartis en 72 scènes accompagnées d'inscriptions explicatives, et de cet immense rouleau, destiné à être suspendu le long des murailles, on a tiré pour l'étude du costume, des mœurs et des usages militaires du onzième siècle, des éléments très précieux. « Rien de plus curieux que de voir comment les farouches guerriers de ce temps s'y prenaient pour s'embarquer, pour mettre à la voile, pour

opérer le transbordement des armes ou des munitions, pour éclairer leur marche, pour combattre, etc. Mais, si nous passons aux mérites

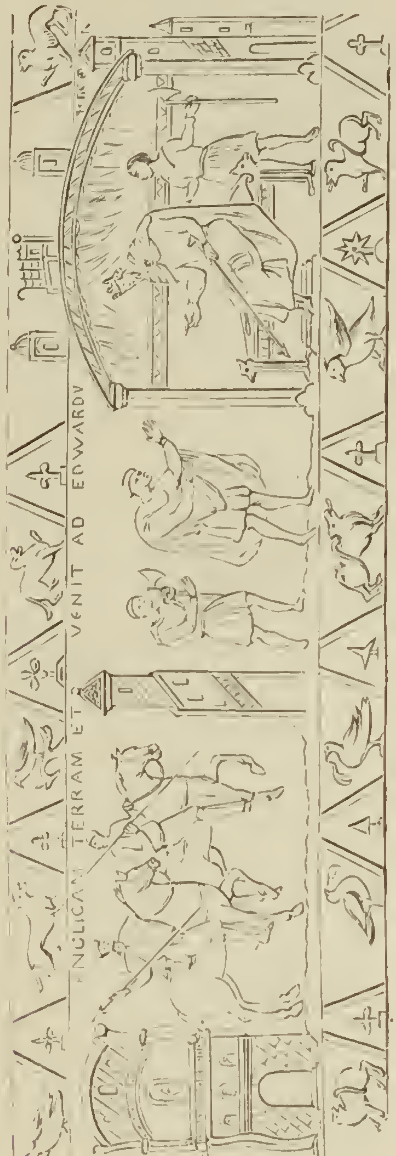


FIG. 123. — ARRIVÉE DU DUC HAROLD AUPRÈS DU ROI ÉDOUARD D'ANGLETERRE.
Fragment de la « tapisserie de Bayeux ».

de l'ordre artistique, quelle ignorance des lois de la composition, des proportions, de la perspective ! Masses sans équilibre, figures ayant

dix hauteurs de tête, personnages du second plan plus hauts que ceux

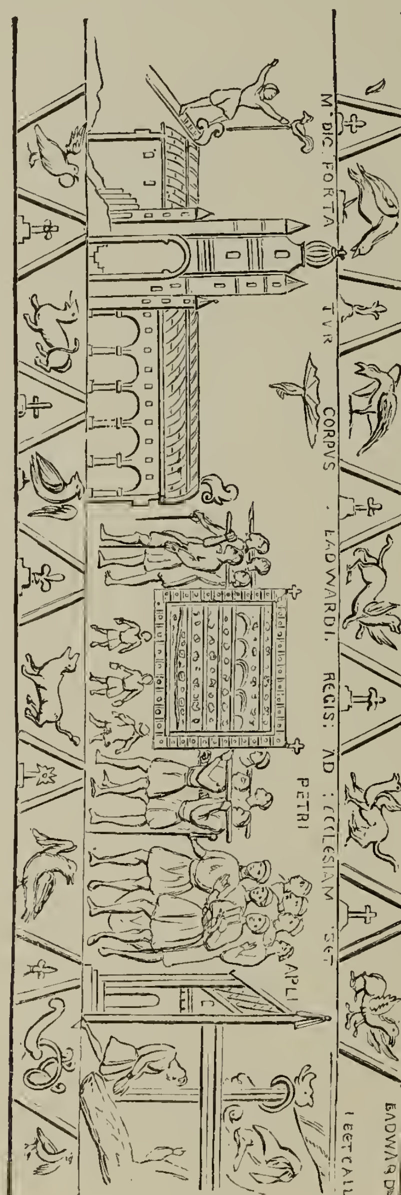


FIG. 124. — FUNÉRAILLES DU ROI ÉDOUARD.
Fragment de la « tapisserie de Bayeux ».

du premier, arbres représentés sous forme de perches avec une demi-douzaine d'as de pique imitant le feuillage ; ce sont là des défauts

que l'on jugerait sévèrement, s'ils n'étaient communs à toutes les productions de l'époque (1). »

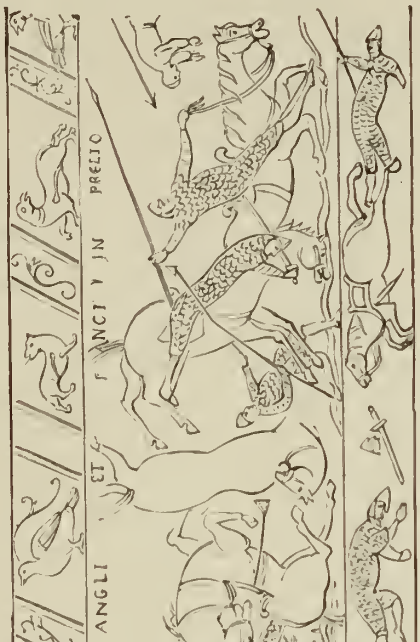


Fig. 125. — Bataille d'Hastings.
Fragment de la « tapisserie de Bayeux ».

Malgré sa façon particulière, ce chef-d'œuvre de patience et tous

1. E. Müntz, *La Tapisserie*, p. 88. Cf. J. Comte, *La tapisserie de Bayeux reproduite d'après nature.*

ses analogues paraissent avoir été compris autrefois sous la dénomination générale de tapisseries. Les dernières recherches de l'ar-



Fig. 126. — L'Évêque Odon, son baton a la main, encourage les combattants.
Fragment de la « tapisserie de Bayeux ».

chéologie ont même donné lieu de penser que, jusqu'aux dernières années du treizième siècle, tous les produits auxquels ce nom était

appliqué étaient simplement des étoffes brodées ou décorées d'une façon quelconque à l'aide de l'aiguille (1). Quoi qu'il en soit, les tapisseries de haute lisse, c'est-à-dire celles où la chaîne servant à faire le tissu est placée sur un métier vertical, étaient fabriquées chez nous dès la fin de ce même siècle ; et quant aux tapisseries de basse lisse, elles s'y confectionnaient depuis très longtemps : seulement ce travail était connu sous un autre nom, celui de *tapisseries à la marche*, en raison des pédales ou marches par le moyen desquelles le fabricant sépare les fils de chaîne. Les documents qui mentionnent le premier de ces deux genres « impliquent, dit M. Guiffrey, l'antériorité et l'existence déjà ancienne du métier à pédales ; toutefois, jusqu'à la fin du treizième siècle, l'œuvre du tapissier ne se distingue pas nettement, dans les textes authentiques et les actes officiels , de celle du tisserand (2). »

Les villes de Paris et d'Arras se disputent l'avantage d'avoir vu fonctionner les premiers métiers à tapisserie. Ainsi cette curieuse branche de l'art serait encore française par son origine. Sans doute, comme l'a observé son historien , la puissante organisation des corporations de Flandre lui donna dans ce pays un développement qu'elle n'atteignit nulle part ailleurs au moyen âge ; mais, ajoute le même savant, confirmant la théorie que j'ai émise plus haut à propos des écoles de peinture, « il ne faut pas oublier que la Flandre et l'Artois restèrent provinces françaises jusqu'au traité de Madrid, c'est-à-dire jusqu'en 1526 ; par conséquent, l'immense succès des tentures qui reçurent du principal centre de production (Arras) le nom d'*arazzi*, doit figurer parmi les meilleurs titres de gloire de notre ancienne industrie (3). »

1. V. Jules Guiffrey, *Histoire de la Tapisserie*, ch. I.
2. *Ibid.*, p. 20.
3. *Ibid.*, p. 19.

A Paris, les statuts des métiers rédigés vers 1250 ne font pas mention des tapisseries de haute lisse, mais ils parlent des fabricants de *tapis sarrazinois* et de *tapis nostrez*, deux catégories spéciales, dont la première, d'origine orientale sans doute, était velue, et dont la seconde, d'invention française *(nostri)*, était plutôt rase. La corporation des tapissiers sarrazinois vit ses règlements confirmés par le garde de la prévôté de Paris, en 1290. C'est à l'occasion de ses privilèges qu'apparaît, treize ans plus tard, la première mention des ouvrages de haute lisse, dits aussi *à la besche*. Elle prétendait faire interdire à ceux qui les fabriquaient de travailler dans la capitale, à moins d'être assermentés et d'observer les usages généraux du métier. Elle obtint gain de cause, et, d'après l'acte additionnel de 1303, dix de ces derniers artistes jurèrent, au nom de tous leurs confrères, l'ensemble des statuts, promettant, de plus, de garder leurs apprentis pendant huit années, de ne pas travailler la nuit, et de ne pas se mêler des ouvrages cousus. « Pour que ces ouvriers de haute lisse, ajoute judicieusement M. Guiffrey, fussent en mesure de traiter sur un pied d'égalité avec les sarrazinois, il fallait que leur industrie existât déjà et comptât de nombreux adhérents. En effet, si dix ouvriers de haute lisse seulement paraissent dans l'acte d'accord, ils ont bien soin de spécifier qu'ils traitent non seulement pour eux, mais pour tout le commun du métier. Bien qu'il soit impossible d'évaluer, même approximativement, le nombre de ces tapissiers parisiens travaillant en haute lisse vers 1303, il est permis de conclure des termes de la pièce en question que l'introduction de ce procédé à Paris remonterait à une époque sensiblement plus ancienne. Les tapissiers que l'acte appelle *ouvriers en la haute lice* auront d'abord végété modestement à l'ombre de quelque corporation puissante, probablement celle des sarrazinois. Ils se sont peu à peu développés

grâce à cette assistance, pour s'organiser ensuite et réclamer enfin leur droit au travail et à la protection de l'autorité, dès qu'ils se sentirent assez forts pour secouer la tutelle de leurs aînés. Il a fallu un certain temps pour que cette évolution s'accomplît ; aussi n'est-il pas téméraire de supposer que les tapissiers de haute lisse travaillaient à Paris un demi-siècle peut-être avant que leur existence fût officiellement constatée dans l'acte de 1303 (1). »

Voilà donc la date et le lieu de l'établissement de cette industrie d'art à peu près fixés. Elle se développera ensuite avec une grande rapidité. Malheureusement, il faut descendre jusque dans le cours du quatorzième et du quinzième siècle pour avoir des échantillons certains de ses produits.

Tapisseries, broderies ou tentures, ces divers ouvrages représentaient généralement, comme celui de Bayeux, des personnages et des scènes empruntés à l'histoire ou à la légende, surtout aux livres sacrés et à la vie des saints. Ainsi, l'un d'eux, remontant au règne de saint Louis, racontait, dans une suite de tableaux, la biographie de saint Médard. On a gardé cette pièce précieuse jusqu'au commencement du dix-huitième siècle dans l'église de Saint-Médard-en-l'Ile, à Paris ; elle ne survit plus aujourd'hui que dans les dessins de la collection Gaignières, à la bibliothèque bodléienne d'Oxford. Cette mode, si favorable au développement du dessin de figure, se perpétua dans les âges suivants. Une des belles tapisseries du quinzième siècle conservées dans le trésor de la cathédrale d'Angers reproduit les principales scènes de la légende de saint Martin, avec une quantité d'assistants, et sur des fonds de paysage heureusement traités, comme on le voit par le morceau qui représente l'apôtre des Gaules recueillant dans des fioles le sang de saint Maurice et

1. *Ibid.*, p. 22.

de ses compagnons, sur le lieu de leur martyre, en Valais. Les princes opulents et amis des arts, comme les ducs de Bourgogne et d'Anjou, firent exécuter des tentures magnifiques sur lesquelles revivaient au naturel les personnages de l'Apocalypse, ou saint Louis, ou sainte Hélène, dessinés avec toute la délicatesse des miniatures du temps. Du reste, les peintures sur vélin servaient souvent de modèles pour ces peintures à l'aiguille. J'ai signalé autrefois, d'après des



FIG. 127. — SAINT ÉLEUTHÈRE DÉTRUISANT LES IDOLES A TOURNAI.
Tapisserie d'Arras, à la cathédrale de Tournai.

articles d'inventaire et de testament, l'origine des sept grandes pièces composant l'*Apocalypse* d'Angers, une merveille de finesse et de coloris, que l'on expose encore dans la cathédrale les jours de fête : Louis Ier, duc d'Anjou, avait simplement fait copier les six premières dans un superbe manuscrit du douzième ou du treizième siècle, que le roi Charles V, son frère, possédait dans sa *librairie* et lui avait prêté à cet effet (1). Ce volume existe encore à la Bibliothèque

1. V. *Le roi René*, t. II, p. 111.

nationale, et l'on peut, en le comparant avec les morceaux conservés de la tapisserie, se rendre compte de la fidélité avec laquelle la copie fut exécutée. C'est ce qu'ont fait depuis M. Giry et M. Jules Guiffrey ; ce dernier a eu, de plus, la bonne fortune de retrouver le tapissier à qui l'on doit ce vénérable monument : c'est un artiste parisien nommé Nicolas Bataille, qui travaillait pour la cour de France, et qui parvint par son talent à une haute réputation (1).



Fig. 128. — Saint Piat construisant l'église Notre-Dame, a Tournai.
Tapisserie d'Arras, à la cathédrale de Tournai.

Si les tapisseries ne servaient guère, au temps de saint Louis, qu'à la décoration des églises, les châtelains commençaient à orner leurs salles de tentures d'une autre espèce, moins artistiques, mais presque aussi riches. Elles étaient en étoffes de soie, brochées, ornées de broderies, relevées par l'or ou l'argent. Elles étaient appendues aux murs, non pas à demeure, mais à l'aide de crochets,

1. *Nicolas Bataille, tapissier parisien du XIVe siècle, auteur de la tapisserie de l'Apocalypse d'Angers*, Paris, 1877, in-8°.

d'où on les retirait à volonté ; car elles n'étaient mises qu'aux jours solennels, où elles donnaient un air de fête à tout le château.

« Le matin de ces jours-là, dit M. Léon Gautier, décrivant d'après les chansons de geste l'intérieur du manoir féodal, ou bien la veille au soir, on voyait les serviteurs grimper aux échelles et suspendre, au haut de toutes les murailles, les beaux draps d'or et de soie. Murs et boiseries disparaissaient sous ces riches tentures. Bref, tout le château était *encourtiné*. A peine avait-on franchi les dernières marches du perron, que l'on se trouvait tout à coup dans la grand'salle, qui était toute tendue. Toutes tendues aussi étaient les autres chambres, du haut en bas. On marchait sur de la soie (certains textes nous apprennent que des tissus du même genre étaient quelquefois étendus sur le sol), on marchait entre des murailles de soie. Et quelle soie ! C'étaient les *pailes*, qui étaient de superbes étoffes brochées ; c'était le *samit*, qui était un drap de soie sergé ; c'était ce brocart qu'on nommait le *ciglaton*, et ce taffetas qu'on appelait le *cendal*. Parmi ces étoffes, il y en avait d'unies ; d'autres étaient de plusieurs couleurs. Tout cela venait d'Orient, et plus encore de Sicile ; tout cela était chatoyant, rayonnant, éblouissant. Puis, en ces mêmes jours de fête, on avait adopté la coutume fort poétique et pittoresque de joncher de feuillage et de fleurs le plancher de toutes les chambres. C'étaient des joncs et des herbes ; c'étaient des glaïeuls et de la menthe ; c'étaient des roses et des lis (1). »

L'usage de couvrir les murs de tentures et le sol de feuillage s'étendit même à l'extérieur. Sur le passage des princes ou des mariés, toutes les rues s'encourtinaient. Il nous est resté quelque chose de ces habitudes démonstratives dans nos belles processions

1. *La Chevalerie*, p. 596.

de la Fête-Dieu, ce legs parfumé et fleuri de la piété du moyen âge. Mais bientôt les tissus de soie ne suffirent plus au luxe des seigneurs. Après avoir emprunté à l'église une partie de son élégante architecture, ses fenêtres ogivales, ses voûtes, ses vitraux, ils voulurent l'imiter également dans sa décoration intérieure. Ils eurent leurs tapisseries et leurs tapissiers attitrés. Cet art, comme tous les autres, alla en se laïcisant peu à peu, et les sujets traités devinrent aussi de plus en plus profanes. Ce furent d'abord des épisodes de nos épopées, l'histoire du terrible Ogier le Danois, la légende d'Amis et Amile, l'Oreste et le Pylade de notre ancienne littérature, ou bien celle des quatre fils Aymon, de populaire mémoire. Plus tard encore, les allégories raffinées, puis les figures et les scènes mythologiques envahirent les murs du vieux château transformé et rajeuni. René d'Anjou, qui avait des goûts artistiques très développés, mais qui était souvent trop pauvre pour les satisfaire, se dédommagea un jour par le procédé que Richard de Fournival avait employé pour sa bibliothèque : il s'amusa à décrire, dans un poème mêlé de prose, un palais idéal, dont les principales chambres étaient tendues de riches « tapis ». Dans l'une d'elles, on voyait représentés sous les traits de personnages humains : Oisiveté ; Regard avec Beau-Semblant ; Plaisir ; Ardent Désir (sous la figure d'un aveugle) ; Souvenir avec Pensée ; Quiderie avec Abus ; Volonté ; Liesse ; Folie ; Raison (mise derrière la porte par les précédents). Dans une autre, on admirait : Plaisant Maintien ; Jeunesse et Beauté ; Port joyeux ; Fol Cuider avec Espérance ; Deuil et Tristesse ; Roger Bon-Temps, un vieillard philosophe, ayant su se retirer du monde et des plaisirs sans avoir « esté croqué ni laissé son plumage (1). »

Dans ces tapisseries fictives du quinzième siècle apparaît déjà

1. De Quatrebarbes, *Œuvres du roi René*, t. III, p. 163 et suiv.

l'élément mythologique, mêlé aux idées et aux allégories chrétiennes. Ensuite les figures païennes prendront franchement la place de



Fig. 129. — Saint Martin recueillant le sang de saint Maurice.
Tapisserie de la cathédrale d'Angers.

celles-ci ; et enfin, sous Louis XIV, les conquêtes du grand roi, les voyages et les découvertes modernes, viendront fournir à la fabrication de haute lisse, admirablement perfectionnée, un nouvel

aliment. On pourrait suivre la marche de l'esprit public rien qu'en étudiant la série séculaire de nos grandes tapisseries. Mais, ici encore, on ne saurait remonter à la source première sans rencontrer l'Église et le culte catholiques, et ce besoin qui tourmentait nos ancêtres de manifester leur enthousiasme religieux par tous les moyens en leur pouvoir.



Chapitre Onzième.

L'ORFÈVRERIE.

Éclat particulier jeté par cet art au treizième siècle. — La corporation des orfèvres de Paris ; sa renommée. — Les châsses et les reliquaires ; leurs différentes formes. — Tombes ornées d'orfèvrerie. — Vases sacrés et objets servant au culte. — Reliures précieuses — Émaux. — Monnaies. — Sceaux.

LES arts dont le dessin d'ornement forme la base principale ont été généralement le triomphe du moyen âge. Autant ses ouvriers étaient d'abord novices dans la reproduction de la nature ou de la figure humaine, autant ils se sont montrés, dès le début, gracieux et raffinés dans les mille fantaisies sorties de leur imagination sous forme d'enroulements, de rinceaux, de fleurons, de motifs décoratifs quelconques. En ce genre, ils sont au-dessus de l'éloge : le nombre des amateurs épris de leur style, des industriels qui s'évertuent à l'imiter, en dit assez le mérite. De là le succès particulier de l'architecture rayonnante, qui, ainsi que nous l'avons vu, empruntait son élément essentiel au dessin d'ornement et reproduisait toutes les variations des rayons du compas. De là celui de l'enluminure des manuscrits les plus anciens, envisagée dans sa partie purement décorative. De là, enfin, le rare degré de perfection et de richesse auquel s'éleva, durant la même période, l'art de l'orfèvrerie, cette autre architecture, qui joue avec le métal comme les constructeurs d'églises avec la pierre, ou, si on l'aime mieux, cette sculpture de l'or et de l'argent, dont le fini dépasse toutes les œuvres du

ciseau. Le treizième siècle est la belle époque pour l'art de l'orfèvre comme pour celui de l'architecte, comme pour celui du sculpteur d'ornement, parce qu'alors le caractère du dessin de figure n'est plus assez primitif pour déparer l'ouvrage et combattre le bon effet de l'ensemble.

Les orfèvres de Paris formaient une corporation renommée et très nombreuse : le livre des taxes de la ville n'en compte pas moins de 116 en 1292. Ils se faisaient remarquer par un goût naturel, qui transformait leur métier en art véritable, et par un esprit de corps qui assurait la conservation de leurs traditions. Et pourtant ce métier était, au contraire des autres, ouvert gratuitement à quiconque était capable de l'exercer. « Il est à Paris orfèvres qui veut et qui faire le set, dit le recueil d'Étienne Boileau, pour [vu] qu'il œvre ad us et az coustumes du mestier (1). » Il est vrai que les coutumes en question corrigeaient en quelque manière cette grande facilité : elles obligeaient l'artiste à n'employer que l'or et l'argent du meilleur titre, et tant de conscience dans l'exercice d'une profession où il était aisé de tromper le public fut sans doute pour quelque chose dans la réputation des orfèvres parisiens.

Mais leur succès, comme celui de la plupart de leurs confrères, tenait surtout à leur étonnante habileté, habileté d'autant plus digne de notre admiration, que leurs moyens d'action, leurs instruments de travail, étaient bien inférieurs à ceux de leurs successeurs. « Les orfèvres du moyen âge, dit Viollet-le-Duc, ne possédaient pas les ressources qui nous sont connues aujourd'hui. Pour fondre, ils n'avaient que le charbon et des soufflets qui remplaçaient nos chalumeaux perfectionnés. Cette pauvreté de moyens n'était pas un obstacle pour eux, puisque nous voyons une grande quantité

1. *Livre des Métiers*, titre XI.

de pièces d'orfèvrerie des douzième et treizième siècles, et même antérieures à cette époque, très adroitement réunies par la soudure. Le métal fondu pouvait être retouché par la ciselure ou au burin : aussi ces artisans employaient-ils ces procédés qui, entre des mains habiles, enlèvent à la fonte l'aspect mort et froid qu'elle conserve habituellement. Quant aux pièces martelées, elles étaient également retouchées au burin, gravées, et le repoussé acquérait ainsi de la vivacité et du prix. Il est évident que ces procédés si simples, et demandant un outillage si peu important, prenaient leur valeur de l'adresse et du talent de l'ouvrier qui les employait. La main de l'homme, qu'aucun moyen mécanique ne surpasse, se sentait partout sur ces pièces d'orfèvrerie... Il ne faut donc pas y chercher la rectitude et l'uniformité mathématique de notre fabrication moderne : on ne l'y trouverait pas ; mais, en revanche, on y trouve l'emploi judicieux et vrai de la matière, parce qu'on ne possédait que des moyens bornés qui ne permettaient pas de s'affranchir des conditions imposées par cette matière ; comme conséquence, des formes en rapport avec le métal ; puis le style et le sentiment d'art que ces artisans du moyen-âge mettaient dans tout ce qu'il produisaient, depuis le monument jusqu'à l'humble ustensile de ménage (1). »

L'orfèvrerie, ainsi que plusieurs autres arts, avait suivi jusque sous le règne de Philippe-Auguste les traditions byzantines, ou plutôt romaines ; mais on la voit alors s'émanciper, comme la peinture, comme le dessin, pour adopter des procédés et des formes tout à fait propres aux nouvelles nations occidentales. Elle devient doublement nationale, car en même temps les ateliers de fabrication se multiplient : Metz, Rouen, Arras, Amiens, Bourges, Troyes, le

1. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire du Mobilier*, II, 172.

Puy, Limoges, sans compter la capitale du royaume, en possèdent d'excellents dès cette époque. Les fondeurs français brillent à la fois par le nombre et par le talent, à tel point qu'ils arrivent à surpasser, de l'avis de Viollet-le-Duc, tout ce qui a été fait dans l'antiquité et depuis ; appréciation qui peut sembler exagérée aux historiens froidement classiques, mais qui ne sera pas démentie par les archéologues et les amateurs d'art.

Or, dans quels monuments retrouve-t-on les traces de cet épanouissement spontané ? Au service de qui et de quoi tous ces habiles orfèvres mettaient-ils leur savoir-faire ? Je suis obligé de répéter ici, une fois de plus, ce que j'ai dit pour tant d'autres arts : l'orfèvrerie vivait par l'église et pour l'église. Ses produits les plus beaux, les plus délicats, étaient les châsses et les reliquaires. Comme jadis saint Éloi, comme les Francs de la loi salique, qui se vantaient d'avoir honoré les restes des martyrs mis à mort par les Romains et de les avoir enchâssés dans l'or et l'argent, les chrétiens de ce temps jetèrent sur les corps des saints la plus riche des parures, un mélange étincelant de pierreries et de métaux précieux. Connaît-on rien de plus somptueux, rien de plus original et de mieux entendu, soit comme travail, soit comme décoration, que la châsse de saint Éleuthère, achevée en 1247 et conservée depuis, sans aucune interruption, dans la cathédrale de Tournai ? Disposée en forme d'édicule gothique, elle offre, sur son pourtour, un total de dix niches trilobées, une à chaque fronton et quatre sur chaque face latérale, occupées par autant de personnages en argent repoussé et doré. Ces figures justement admirées, parmi lesquelles on remarque celles du Sauveur, de Marie, de saint Jean-Baptiste et de saint Éleuthère, sont d'un fini si surprenant, que les traits du visage, les rides, les chevelures, les barbes, semblent avoir été taillés dans une pâte molle : l'orfèvre

s'est joué avec le métal comme les architectes avec la pierre. Les deux panneaux obliques qui simulent la toiture de l'édifice sont ornés de niches de même style, correspondant aux premières et renfermant aussi des statuettes de saints. Le détail de l'ornementation est aussi riche qu'harmonieux, et presque entièrement emprunté à la nature ou à l'architecture du temps. Les émaux seuls sont assez médiocres; et cependant ils n'ont pas empêché M. Didron, ce critique si compétent, de proclamer la châsse de saint Éleuthère le chef-d'œuvre de l'orfèvrerie du moyen âge (1).

Quoi de plus riche encore, et de plus artistiquement conçu, que le reliquaire de saint Sixte et saint Sinice, conservé dans le trésor de la cathédrale de Reims ? que la châsse de saint Marcel, exécutée en 1262, ou celle de sainte Geneviève, achevée en 1242 par Bonnard de Paris ? Les Vandales de 1793 ont jeté cette dernière au creuset ; mais elle revit pour nous, fort heureusement, dans l'*Histoire des Arts industriels* de M. Labarte. Celle de saint Marcel, reproduite dans le même ouvrage, est une véritable église en miniature, avec portiques, nef et bas-côtés Très souvent les reliquaires sont ainsi conçus dans la forme des cathédrales gothiques. Et ces cathédrales, d'ailleurs, que sont-elles, au fond, si ce n'est de grandes châsses de pierre et de verre élevées sur le tombeau d'un saint ?

A côté de cette forme particulière, qui se caractérisera de plus en plus, on en trouve une autre non moins ingénieuse. L'artiste cherche quelquefois à donner au reliquaire l'aspect du corps ou de la partie du corps dont il renferme un morceau : il rappelle le contenu par la configuration du contenant. Ainsi la châsse qui recouvrait le crâne de saint Louis, à la Sainte-Chapelle, était simplement un buste

1. *Bulletin des commissions d'Art et d'Archéologie de Belgique*, XV, 191. Cf. la notice descriptive consacrée à ce monument, dans la *Revue de l'Art chrétien*, par M. L. Cloquet.

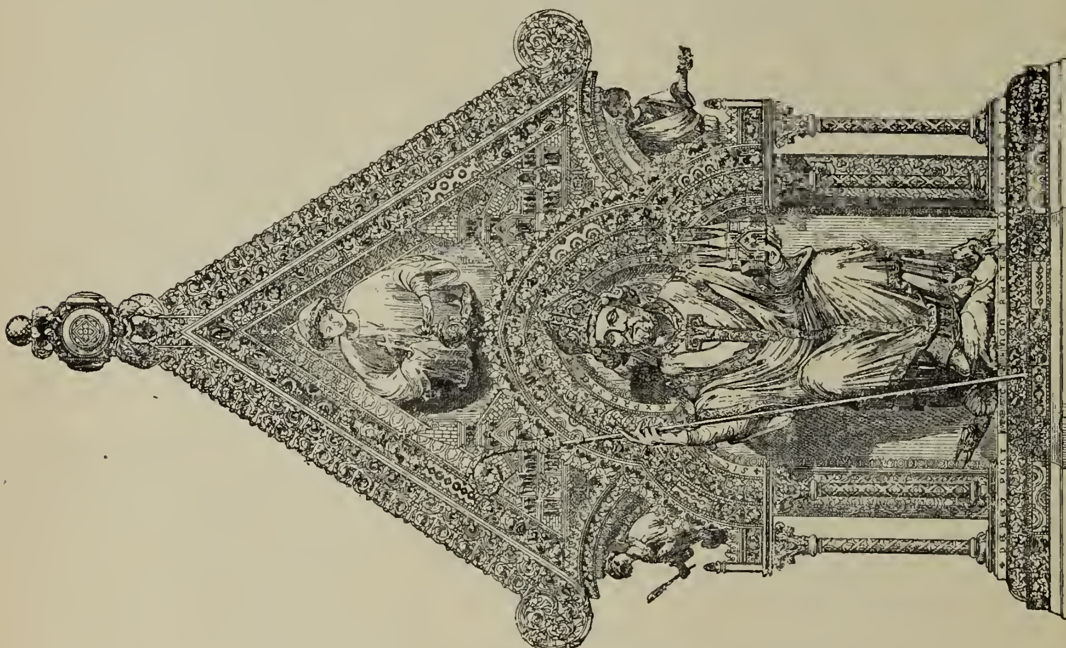


Fig. 130. — Chasse de saint Éleuthère, a Tournai.
Pignon.



Fig. 130 bis. — Chasse de saint Éleuthère a Tournai.
Face latérale.



FIG. 131. — RELIQUAIRE DE SAINT SATURNIN, A TOULOUSE.
Faces et profil.

du pieux roi en or repoussé, exécuté par un orfèvre de Philippe le Bel, nommé Guillaume. La couronne et le collier qui accompagnaient ce buste étaient ornés de pierres précieuses, énumérées dans l'inventaire de la Sainte-Chapelle dressé en 1573. Et combien de place tient cette énumération ? Pas moins de dix grandes pages.

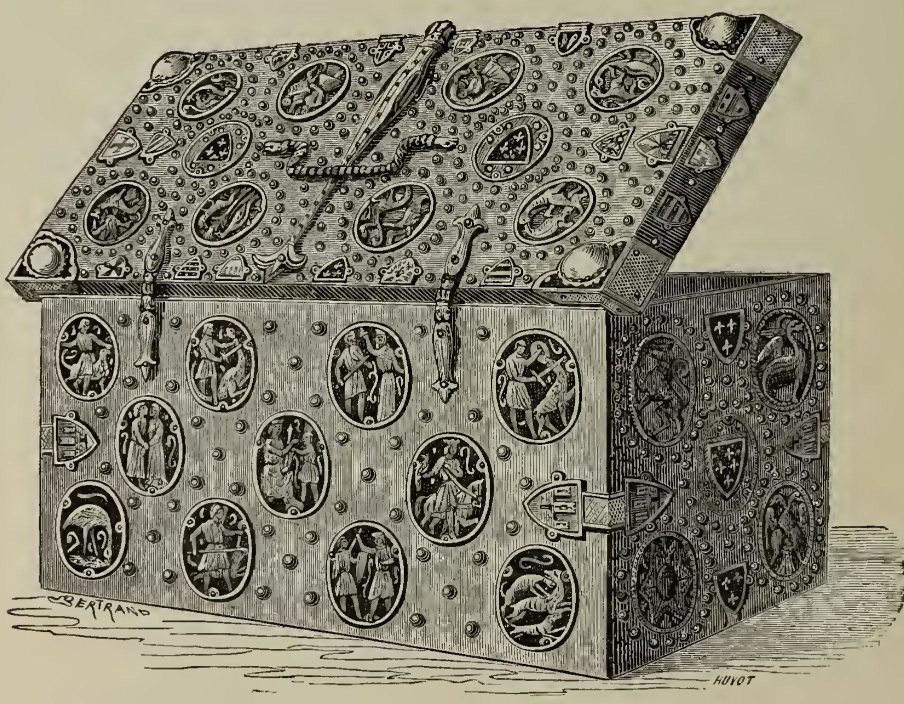


Fig. 132. — Coffret ou étaient enfermés les cilices de saint Louis. (Musée du Louvre.)

A l'aide de ce document, on est parvenu à reconstituer pièce par pièce les joyaux disparus (car le reliquaire a été détruit en 1793, et la seule reproduction qu'on en possède, en tête du *Joinville* édité par Du Cange, est une gravure, qui n'indique naturellement pas la couleur des pierres). Cette restitution ingénieuse, dans laquelle les rubis, les saphirs, les émeraudes, les perles, brillent chacun à leur place, orne le frontispice de la seconde édition du *Saint Louis* de

M. Wallon. Le buste reposait sur un soubassement en métal. Il était « porté sur quatre leonceaulz, et semé entre pilliers de fleurs à quatre pampes garnies de leurs esmaulz, esquels estoient figurés les rois de France (1). » L'ensemble devait être superbe. L'omoplate de saint Louis se conservait dans une châsse différente, placée dans la main d'une statue du prince, en argent doré. D'autres fois, les reliquaires affectaient la forme d'un bras ou d'une main, quand ils renfermaient une parcelle de ces membres. Mais souvent aussi ils étaient construits comme de simples coffrets, fermés par un couvercle plat ou en dos d'âne. Tel est celui de saint Saturnin, à Toulouse, ou encore celui où l'on a conservé longtemps les cilices de saint Louis, à Paris. Cette disposition les faisait parfois ressembler à des tombeaux en réduction ; c'est le cas pour la châsse plus récente de sainte Rolande, à Gerpinnes, dans le Hainaut, et pour un certain nombre d'autres. Mais, quelle que fût leur forme, ils étaient toujours rehaussés par une décoration des plus élégantes et par de véritables sculptures en métal.

L'orfèvrerie contribuait aussi à embellir les vraies tombes, surtout celles des grands personnages, qui, placées dans les églises, rentraient directement dans la classe des monuments sacrés. Elle forma l'ornementation principale du tombeau de Thibaud III, comte de Champagne, mort au moment où il allait prendre le commandement de la quatrième croisade ; de celui de Philippe-Auguste, érigé par Louis VIII ; de celui que la reine Blanche de Castille éleva à son tour à son époux. Dans la sépulture du comte de Champagne, le sarcophage était de bronze revêtu de plaques d'argent. La statue du prince en habit de pèlerin, de grandeur naturelle, était d'argent ; le socle et la table supérieure, d'argent enrichi d'émaux. Autour du

1. Inventaire de la Sainte-Chapelle, aux Archives nationales.

sarcophage, il y avait des colonnes de bronze doré soutenant des arcades à plein cintre, qui formaient dix niches contenant chacune

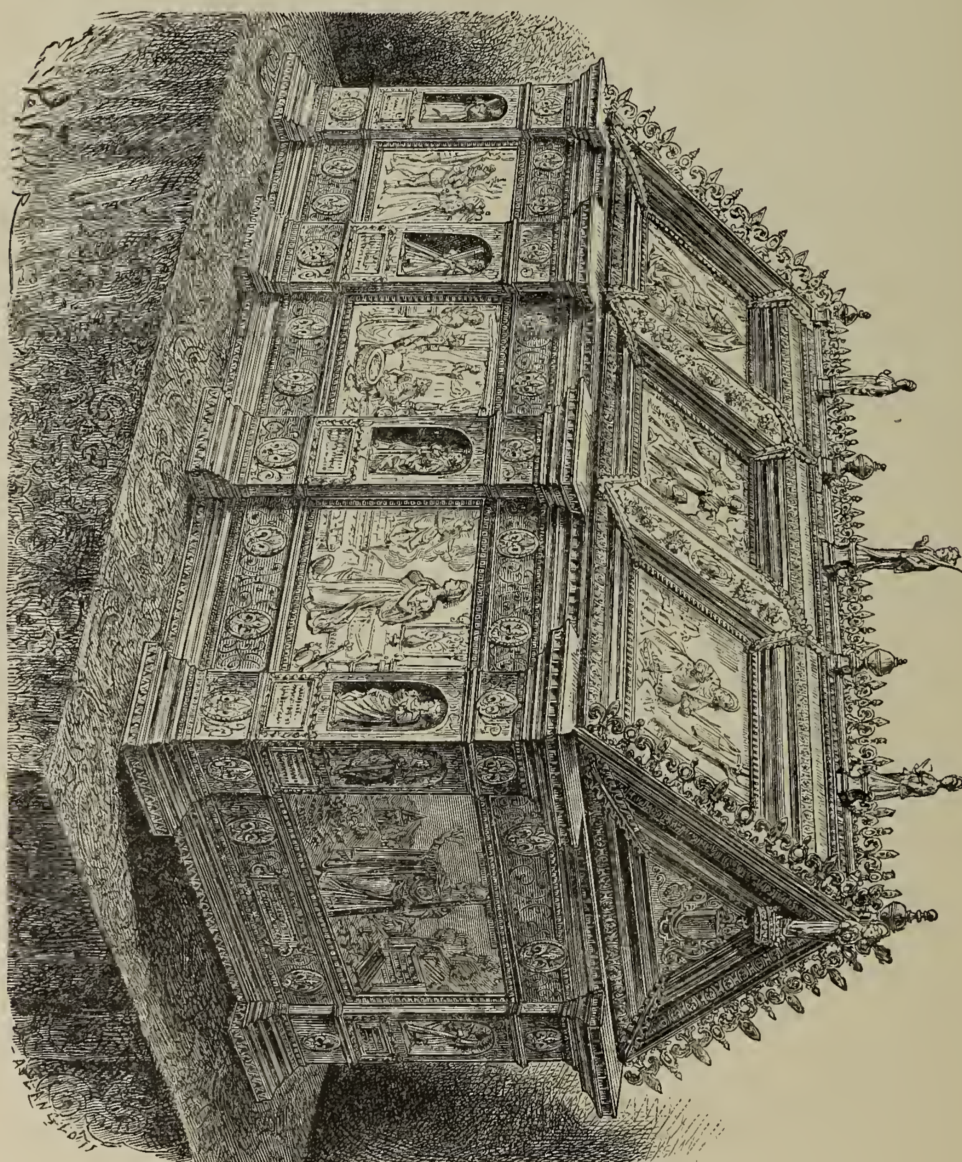


Fig 133. — Chasse de sainte Rolande, a Gerpinnes (Hainaut.)

une statuette d'argent. C'est le même genre d'ornementation qu'on remarquait aux tombeaux en pierre sculptée de Philippe, frère de

saint Louis, et du jeune Louis, fils aîné de ce monarque, mort en 1260, ouvrages dont j'ai parlé à propos de la statuaire.

Encore dans l'église, l'art des orfèvres était appliqué aux autels, aux tabernacles, aux calices, aux patènes, aux chalumeaux (à l'aide desquels on puisa pendant longtemps le vin consacré dans les calices), aux burettes, aux bassins à laver, aux *paix* (servant à



FIG. 134. — CALICE DESTINÉ A LA COMMUNION DES FIDÈLES, conservé à l'abbaye de Witters, près Inspruck.

donner le baiser de paix aux fidèles), aux crosses, aux croix, aux candélabres, aux lampadaires, aux lutrins, aux encensoirs, même aux fonts baptismaux. Ils rivalisaient avec les peintres pour l'exécution des retables et des triptyques. Quel vaste champ pour le talent de ces artistes, et combien de petits chefs-d'œuvre ils nous ont légués dans ces genres si divers !

Et la reliure des livres saints, avec quelle respectueuse dévotion ils l'ont enrichie ! Ce n'était pas assez de prodiguer à l'intérieur de

ces volumes vénérés toutes les délicatesses du pinceau et de la plume : il fallait leur donner un vêtement digne du contenu. C'est ce qu'on a commencé à faire de très bonne heure. Dès les premiers siècles de notre ère, les métaux précieux sont employés, concurremment avec l'ivoire sculpté, à enchâsser le texte des Écritures. Justinien offre au pape Hormisdas un Évangile revêtu de plaques d'or et



FIG. 135. — CALICE DE SAINT REMI.
(Bibliothèque nationale, cabinet des Médailles.)

de pierres précieuses. Les orfèvres mérovingiens continuent cette tradition, et le célèbre Godescalc, vers le temps de Charlemagne, orne à son tour de bas-reliefs de métal, exécutés au repoussé, l'évangéliaire qui a gardé son nom. Celui qui fut donné au monastère de Saint-Maximin de Trèves par la fille de Pépin le Bref était enrichi d'une grosse agate gravée, représentant l'image de la donatrice et de quatre personnes de sa famille. Celui de Charles le Chauve, aujourd'hui à Munich, est recouvert d'un travail plus compliqué encore:

les cabochons, les perles, les émeraudes, les saphirs, les améthystes s'y mêlent aux lames d'or pour former un encadrement à la figure

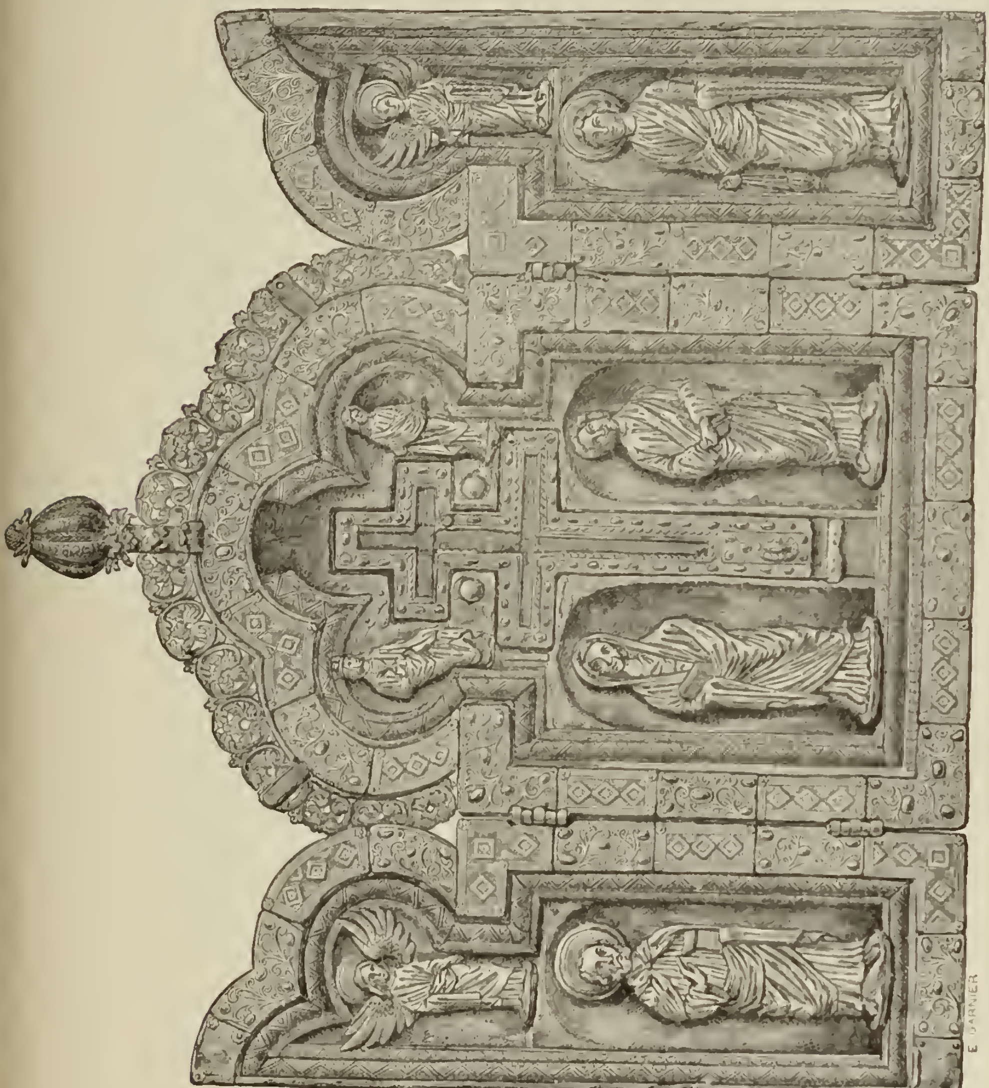


FIG. 136. — TRIPTYQUE EN VERMEIL.
(Musée des Antiquités de Bruxelles.)

du Sauveur. Peu à peu les livres sacrés deviennent d'autres reliquaires, et, pour achever la ressemblance, on enchâsse dans leurs somptueuses couvertures des reliques véritables, avec une formule

d'anathème contre le sacrilège qui oserait en enlever la moindre parcelle.

Au treizième siècle, ce genre de luxe est poussé encore plus loin.



FIG. 137. — LA RÉSURRECTION.
Reliure d'un évangéliaire de la Sainte-Chapelle.

L'évangéliaire que l'on pense avoir été donné par saint Louis à la Sainte-Chapelle, et qui, après avoir passé par la Monnaie, a eu la bonne fortune si rare de revenir sain et sauf à la Bibliothèque, nous montre à quel degré de raffinement on en était arrivé. « La reliure

en vermeil, rehaussée de pierreries, porte, d'un côté, une croix avec quatre figures dans les cantons de la croix : en bas, la Vierge et saint Jean ; en haut, deux anges tenant l'un le soleil, l'autre la lune ; de



FIG. 138. — CRUCIFIX LIMOUSIN ÉMAILLÉ, conservé à Rome.

l'autre côté, une magnifique figure en haut-relief du CHRIST assis, enseignant, avec des draperies d'une ampleur digne de l'antiquité. »

Un autre évangéliaire de la Sainte-Chapelle est également revêtu d'une reliure d'orfèvrerie d'un travail admirable. Elle représente le CHRIST sortant du tombeau, puis, au-dessous, trois gardes ou plutôt

trois chevaliers endormis, très supérieurs, comme dessin, à la moyenne

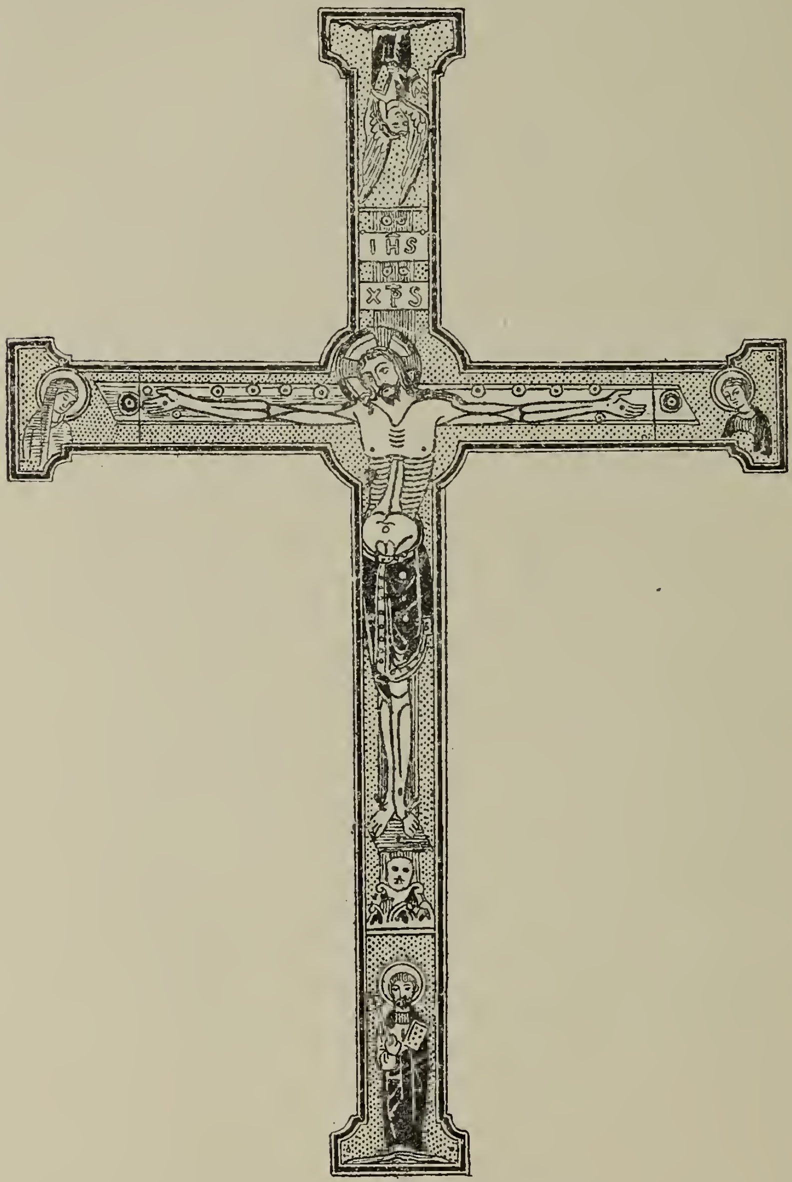


Fig. 139. — Crucifix limousin émaillé.
(Collection de M. Spitzer.)

des figures exécutées par les peintres du temps. L'attitude de ces guerriers est on ne peut plus naturelle ; on dirait qu'ils attendent,

appuyés sur leur lance ou sur leur écu, le grand réveil du jugement dernier. Leur costume, leur équipement, sont tout à fait ceux du treizième siècle (1).

Vers le même temps, les émaux d'orfèvrerie, soit cloisonnés, soit en taille d'épargne, fabriqués principalement à Limoges, se répandent dans l'Europe entière, et portent jusqu'aux limites du monde



FIG. 140. — ÉCUSSON DE CROIX LIMOUSINE.
(Musée chrétien du Vatican.)

connu la renommée de nos artistes. On les imite partout, et on les applique aux objets les plus divers, depuis ceux qui servent à l'exercice du culte, crucifix, écussons de croix, ciboires, crosses, reliquaires, custodes, porte-cierges, médaillons, fermails de chapes, jusqu'aux ustensiles les plus profanes, aux bassins, aux vases, aux coffrets, aux bijoux et aux ornements de toute espèce. Les orfèvres font généralement « ressortir sur un fond d'émail des figures sévères, tracées par le

1. V. Wallon, *Saint Louis*, 2e édition, p. 463.

burin avec toute la noble et grave assurance de la science unie au style. Ils proscrivent la manière d'émailler les carnations, qui, dans son imperfection et avec l'obligation de réserver les yeux et la bouche, faisait des caricatures, et de proche en proche ils n'emploient bientôt plus l'émail que pour servir de fond à la silhouette des figures, qu'ils épargnent dans le métal et dont ils gravent au burin tous les dé-



Fig. 141. — Écusson de croix limousine.
(Musée chrétien du Vatican.)

tails (1). » Malheureusement l'exagération de ce procédé et la vogue même obtenue par les produits de Limoges devaient leur ôter à la longue quelque chose de leur cachet primitif, en faisant sacrifier l'intérêt artistique à la prospérité de l'industrie. Le Musée du Louvre possède de très remarquables émaux en taille d'épargne remontant à la première moitié du siècle : par exemple, une plaque de cuivre doré représentant la mort de la Vierge sur un lit couvert d'étoffe en émail

1. De Laborde, *Notice des Émaux du Louvre*, t. I, p. 58.

bleu clair, dont les plis sont indiqués par des filets d'or et des lignes



FIG. 142. — RELIQUAIRE EN ÉMAIL DE LIMOGES.
(Collection de M. Germeau.)

d'émail blanc, et derrière lequel on distingue les douze apôtres avec des nimbes émaillés de diverses couleurs ; puis un reliquaire à peu

près aussi ancien, composé de six plaques analogues à la précédente, ornées de dix-neuf pâtes de verre taillées en cabochon et de six personnages en relief dorés et émaillés, qui sont des anges ou des saints, accompagnés d'arcs, de colonnettes et de rosaces. Des émaux du même genre décoraient souvent les tombeaux des princes ou des grands seigneurs. Saint Louis avait commandé deux plaques funéraires émaillées pour les tombeaux de ses enfants, enterrés à Royaumont, et l'on peut encore admirer à Saint-Denis ces curieux spécimens d'une fabrication qui a fait longtemps la gloire des ateliers français.

Deux autres branches de l'art métallique, étroitement liées entre elles, reçoivent, au treizième siècle, une impulsion toute nouvelle et qui a été plus d'une fois signalée : je veux parler de la gravure des monnaies et des sceaux. Les numismates s'accordent à dire que jusque-là les monnayeurs des diverses contrées de l'Europe avaient conservé des types et des procédés plus ou moins grossiers, ne relevant guère que du dessin linéaire, mais qu'à ce moment une ère nouvelle s'ouvrit pour eux. Cette ère eut son point de départ, comme pour la plupart des autres genres, dans l'imitation de la nature. Au lieu des figures de convention usitées précédemment, et dont quelques-unes sont assez énigmatiques pour faire le tourment des plus habiles spécialistes, les princes se mirent à graver sur leurs monnaies d'or ou d'argent des effigies fidèles, ou au moins des emblèmes facilement reconnaissables et tracés avec une grande finesse. Les cités de Venise et de Florence introduisent sur leurs sequins, sur leurs florins, l'image de leurs patrons respectifs, saint Marc et saint Jean-Baptiste. Frédéric II fait frapper à Amalfi des *augustales* imitant dans la perfection les antiques *aurei* des empereurs romains, si supérieurement gravés. Édouard Ier d'Angleterre adopte le type

célèbre des *esterlings*, représentant une tête de face couronnée, avec la croix au revers. Mais c'est encore en France que la réforme prit le caractère artistique le plus prononcé.

« Saint Louis, dit M. Lenormant, fut le restaurateur de la mon-



FIG. 143. — GROS TOURNOIS.
Monnaie d'argent de saint Louis.

naie au double point de vue de ses qualités intrinsèques et de son style d'art. Il ordonna que les espèces royales fussent partout reçues, défendit aux barons de contrefaire leurs types, et enjoignit à ceux qui ne jouissaient pas du privilège de battre monnaie, de ne se servir que de la sienne. Il voulut en même temps qu'une bonne foi absolue



FIG. 144. — DENIER A L'AGNEL.
Monnaie d'or de saint Louis.

présidât à la fabrication du numéraire. Il créa des sous d'argent pur de douze deniers, qu'il nomma *gros tournois* ou *gros blancs*, par opposition aux deniers de billon, appelés *noirs tournois*, et rétablit la monnaie d'or, disparue de France depuis la chute des Mérovingiens. Le style des nouvelles pièces de ce grand et saint monarque est des plus remarquables, à la fois simple et grandiose. Avec celles de

Philippe le Hardi, elles sont les chefs-d'œuvre des suites monétaires du moyen âge. Les types des *moutons*, des *écus*, des *masses* et des *royaux* d'or sont empruntés aux images des sceaux, dont l'art s'était développé considérablement, tandis que celui des monnaies restait stationnaire. A dater de cette époque, il s'établit pour un certain temps une corrélation intime entre les monnaies et les sceaux, deux classes de monuments sorties le plus souvent du burin des mêmes artistes, destinées l'une et l'autre à la manifestation de l'autorité, corrélation qui soumet les empreintes de métal à celles de cire. Quant aux légendes, elles sont une émanation des sentiments d'ardente piété de Louis IX. C'est une prière qui s'élève vers le ciel. Le travail des pièces de Philippe le Bel est moins simple et moins pur que celui des monnaies de ses deux prédécesseurs ; les ornements nuisent déjà à l'originalité des lignes et menacent d'éclipser les figures (1). »

Les sceaux forment, en effet, sous le règne de saint Louis, le digne pendant des monnaies. Leur matrice métallique offre dans son dessin les qualités de vie, de mouvement et de vérité des belles médailles antiques. Dans ces petits monuments de cire, si précieux pour l'histoire, il y a, comme l'a observé le savant marquis de Laborde, telle figure coupée à mi-corps, tel groupe équestre n'ayant conservé que le poitrail d'un cheval et les jambes de son cavalier, telle femme dont on ne retrouve que les vêtements flottants, qui charment les yeux et font rêver à l'époque de leurs auteurs. Les sceaux royaux nous offrent cet admirable type « de majesté », en usage depuis le roi Robert, où le souverain, assis sur son trône, que soutiennent des têtes de dragons, abrité sous un dais gothique et dans tout l'appareil de sa puissance, porte à la main les emblèmes traditionnels

1. Fr. Lenormant, *Monnaies et Médailles*, p. 227.

de la royauté française, le sceptre et la fleur de lys, tandis que sur le contre-sceau cette même fleur, semée à foison, se mêle au feuillage pacifique du lierre. Chacune des figures royales ainsi représentées est un portrait authentique, pris au moment de l'avènement du prince. Philippe-Auguste est un jeune homme à l'air avenant,



FIG. 145. — SCEAU DE MAJESTÉ DE SAINT LOUIS, d'après l'empreinte originale des Archives nationales.

à la mine ouverte ; ce n'est pas encore le rude vainqueur de Bouvines, mais c'est déjà le monarque jovial auquel la tradition populaire a prêté tant de bons mots. Saint Louis est plus grave, et son effigie offre le meilleur type de cet art sobre et digne qui est la caractéristique générale de son temps. Son costume même prend une tournure artistique. Le manteau royal a retrouvé l'aspect de la

chlamyde antique ; ses plis tombent droits et harmonieux presque jusqu'au bas du vêtement qu'il recouvre ; il est bordé d'un large galon fleurdelisé et rattaché sur l'épaule par une agrafe de métal. La tunique de dessus a des manches évasées, très larges par le bas ; celle de dessous, à peine visible, forme des plis serrés comme ceux



FIG. 146. — SCEAU D'HUGUES DE CHATILLON, COMTE DE SAINT-PAUL, d'après l'empreinte originale des Archives nationales.

d'un jupon. Le trône est une espèce de pliant assez bas, dont la simplicité correspond aux goûts du pieux roi, habitué à s'asseoir à terre pour rendre la justice à son peuple. Autour de l'effigie royale se voit, en grosses capitales très lisibles, la légende consacrée depuis les premiers Capétiens : LUDOVICUS, DEI GRATIA FRANCORUM REX. Les sceaux de majesté de Philippe III et de Philippe IV, sans être mieux gravés, sont plus riches et plus élégants ; le second prête au

terrible adversaire de Boniface VIII et des chevaliers du Temple une expression sévère qui lui convient parfaitement, et dans l'ensemble du type éclate déjà la recherche, le style fleuri et fouillé qui sera la qualité dominante des graveurs sur métal de la branche des Valois.

Les sceaux des chevaliers et des seigneurs sont presque aussi

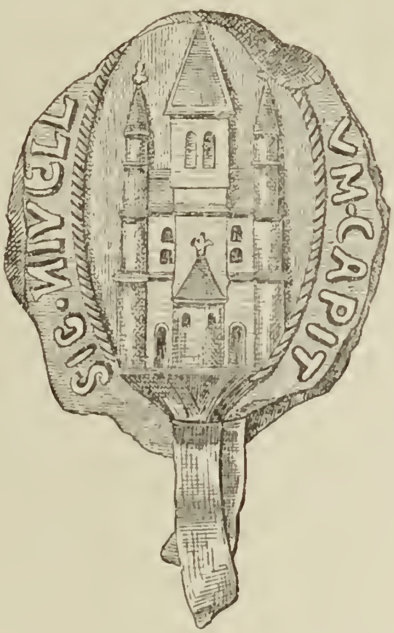


FIG. 147. — SCEAU DU CHAPITRE DE SAINTE-GERTRUDE, à Nivelle (Belgique).

remarquables. Ils les représentent d'ordinaire à cheval, partant pour la guerre ou la croisade, qui était leur principale occupation. A cette époque, « l'aspect du chevalier est vraiment redoutable. Tantôt, la face entièrement masquée par le heaume épais et lourd, de forme plate ou ovoïde, il lève bien haut son épée à deux tranchants, qui commence à s'allonger et à se rétrécir pour les grands coups d'estoc, c'est-à-dire de pointe, car les coups de taille ne mordent plus sur le

haubert aux fortes mailles ; il se dresse sur ses étriers à éperon ; il prend l'offensive, il va frapper l'invisible adversaire qui est devant lui : c'est l'attitude du comte Saint-Paul, Hugues de Châtillon, contemporain et vassal de Philippe le Hardi. Tantôt, serrant les flancs de son cheval, il se précipite, la tête découverte et légèrement baissée, la lance en avant, comme s'il allait fournir une longue course et poursuivre les infidèles en déroute : tel est Jacques d'Aragon, cet



FIG. 148. — SCEAU DE LA VILLE DE TOURNAI, d'après le moulage des Archives nationales.

autre Conquérant, qui enleva aux Maures Valence et Majorque. Les seigneurs anglais, remarquables par leur barbe, et déjà aussi par l'allure fringante de leurs montures, ont l'air de vouloir fondre sur la France : Robert de Veer, comte d'Oxford, sur le sceau apposé en son nom au bas de l'acte où le roi d'Angleterre déclare qu'il s'est allié avec les Flamands contre Philippe le Bel, semble répondre au cri de guerre de son souverain (1). »

1. *Les Sceaux*, par Lecoy de la Marche (Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts), ch. VI.

A côté de ces emblèmes majestueux ou belliqueux, ceux des princesses et des dames nobles·nous offrent quelques images gracieuses, attestant le respect professé à l'égard de la femme par ce temps de galanterie chevaleresque. A partir de Marguerite de Provence, épouse de saint Louis, les reines de France sont abritées sous une



Fig. 149. — Sceau de la commune de Soissons, d'après l'empreinte originale des Archives nationales.

arcade gothique ou dans une niche d'architecture élégamment fouillée, semblable à celles où l'on plaçait l'image vénérée de la Vierge. Elles sont debout, commes les simples dames, et vues de face. Un très petit nombre de femmes de seigneurs sont seules montées sur leur blanche haquenée, le faucon sur le poing, prêtes à suivre leur mari à la chasse.

Les sceaux ecclésiastiques présentent d'autres variétés, où l'évê-

que, l'abbé, l'église, le monastère, gravés la plupart du temps d'après nature, fournissent à l'historien, à l'artiste, les plus curieux sujets d'étude. Puis les villes à leur tour s'ingénient à reproduire sur ces petits champs de métal des réductions de leurs monuments, de leurs hôtels-de-ville, de leurs ponts. Les sceaux d'Ypres, de Tournai, d'Avignon, de Cahors, et cent autres contiennent en ce genre de véritables restitutions, qu'on chercherait vainement ailleurs. Plus rarement les communes choisissent pour emblème officiel l'image de leur patron, de leurs échevins, ou celle d'un chevalier armé de toutes pièces, représentant leur avoué ou leur défenseur. Les corps de métiers, qui ont aussi le droit de sceau, arborent leurs attributs, leurs instruments de travail. Les vilains, très souvent appelés eux-mêmes à exercer ce privilège, primitivement réservé aux princes, se distinguent par des symboles empruntés à la vie des champs. Et toutes ces compositions gravées, de la plus importante à la plus insignifiante, attestent un goût réel, une émulation générale. C'est à qui apposera au bas de ses chartes l'empreinte la plus élégante, et cette habitude universelle de mêler aux affaires les plus arides la préoccupation du beau enfantera plus tard toute une science, encore peu développée de nos jours, mais où les archéologues avisés trouvent déjà des ressources infinies, la science de la sigillographie ou de la sphragistique.

Ainsi le métal sous toutes ses formes rend hommage au talent et au sens artistique de cette époque privilégiée. L'or, l'argent, le fer, l'étain, sont d'accord avec la pierre, et, tout aussi durs qu'elle, ont perpétué jusqu'à nous vingt catégories de monuments qui lasseront la patience des hommes d'étude avant de rassasier l'admiration des hommes de goût.

Chapitre Douzième.

Le MOBILIER et la TABLE.

Le « style » étendu par le moyen âge aux objets de toute nature. — Mobilier ordinaire : lits, armoires, sièges, etc. — Mobilier rustique; aisance relative du paysan. — Fréquence des banquets; la table et le couvert ; les assiettes, les vases à boire. — Ordonnance et menu des festins. — Abus des épices. — Les vins et la manière de les boire. — Le repas du vilain. — Le luxe de la table combattu de deux façons différentes. — La part des pauvres.

C'est un des caractères propres aux époques artistiques d'ennoblir les objets servant aux besoins les plus vulgaires de la vie ; lorsqu'une génération a du goût, elle l'étend à toute chose.

Cette vertu ou ce talent est si bien reconnu par les amateurs à l'ensemble du moyen âge, et particulièrement au treizième siècle, qu'autant nos pères avaient d'ustensiles, autant les archéologues ont pu entreprendre et entreprennent tous les jours de monographies pleines d'intérêt pour l'histoire de l'art. Celui-ci retrace l'histoire de la serrurerie, interroge les vieux fers : ils l'entraînent à écrire plusieurs volumes. Celui-là étudie les bahuts, ou les étoffes, ou les armures ; et, dans chacun de ces débris d'un autre âge, il trouve la matière d'une série d'observations dont profiteront les plus intelligents de nos artistes et de nos industriels. Et, chose curieuse, plus nous sentons, plus nous recherchons ce je ne sais quoi d'intraduisible et d'incommunicable renfermé dans les produits d'une belle époque, plus nous devenons impuissants à concevoir nous-mêmes un idéal nouveau, un style original : l'imitation tue l'inspira-

tion ; l'archéologie supplante l'art. Il ne faut pas être trop savant pour avoir l'étoffe d'un artiste.

Nous pouvons donc sans scrupule faire rentrer dans le cadre de notre étude le mobilier, le service de la table, le costume, les cérémonies, toutes choses que les historiens politiques laissent de côté sans inconvénient, mais où nous puiserons, nous, d'excellentes indications

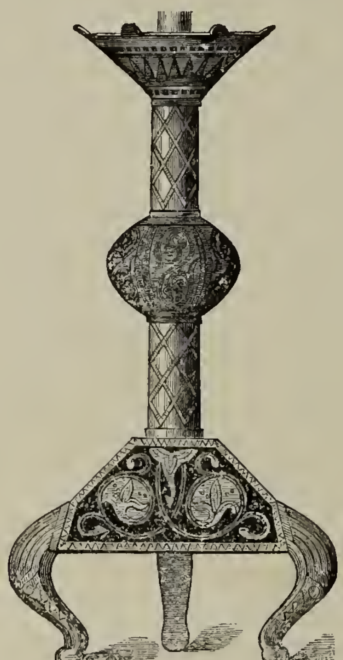


FIG. 150. — CHANDELIER A PIED.
(Musée de Cluny.)

sur le goût si délicat de nos pères et, par la même occasion, sur leur vie privée.

Le mobilier qui garnit les différentes habitations des contemporains de saint Louis, depuis celle du baron jusqu'à celle du laboureur, offre dans son ensemble un caractère d'agréable simplicité et d'harmonie. L'image du patron, la statue de Notre-Dame, entourées de reliques, occupent une place d'honneur ; devant elles brûle un

cierge soutenu par un grand chandelier ou par un bras de fer fixé dans la muraille, ou bien encore une lampe de cuivre poli suspendue au plafond. Souvent les murs sont recouverts, comme nous l'avons vu, de tapisseries ou d'autres tentures moins riches, ou au moins revêtus d'une couche de peinture. Le lit de bois, bas, large, profond, de grand style, est posé debout, sous un dais de serge verte, avec d'épais rideaux de même étoffe glissant sur des tringles de fer. A

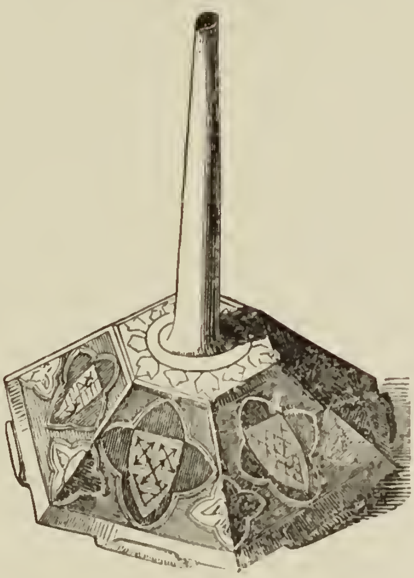


Fig. 151. — Chandelier bas.
(Musée germanique de Nuremberg.)

chacun de ses angles sont des *pecols* ou montants, également en bois, parfois en métal doré ou argenté. Sur le lit, des *couettes* ou lits de plume, des oreillers, des draps de lin ou de soie, des couvertures de laine ou d'hermine, que le dormeur roule autour de lui. Au fond de la chambre, une armoire gigantesque, décorée de peintures. De chaque côté sont rangés quelques bahuts, lourds, massifs, bien remplis, et des bancs de bois servant de coffres, ou bien des bancs « formes », munis de dossiers et divisés en stalles. Au

milieu, des escabeaux et des pliants; les sièges moëlleux sont inconnus, même chez les plus opulents, et les chevaliers, à la rigueur, s'asseoient sur les dalles, les dames sur des coussins. Le chef de la famille a seul un *faldesteuil*, orné de dorures ou de sculptures, où il

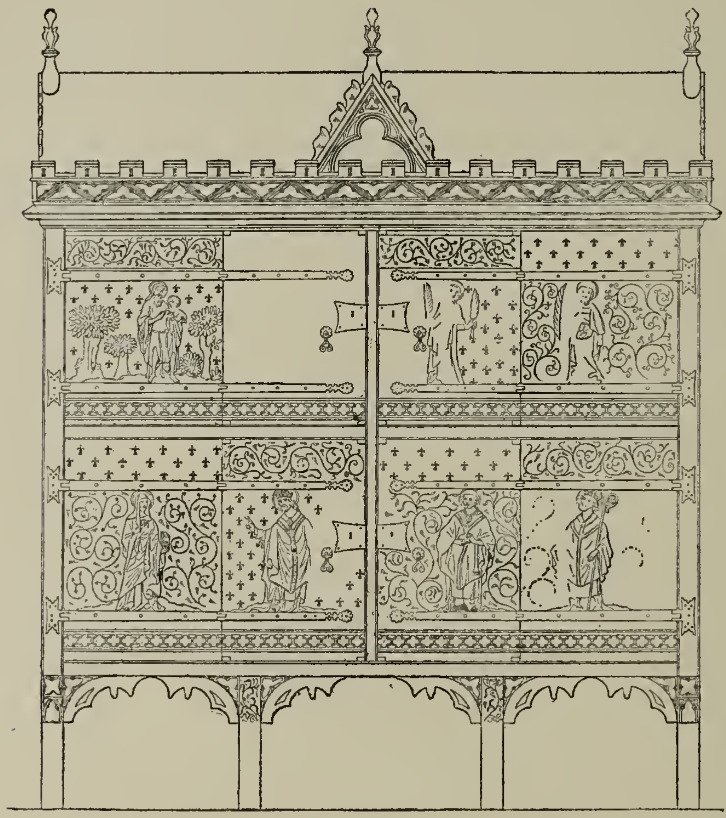


Fig. 152. — Armoire a panneaux peints, conservée à la sacristie de la cathédrale de Noyon.

est juché comme sur un trône ; hommage significatif rendu à l'autorité paternelle, et dont nos campagnes ont gardé la tradition jusqu'à une époque très voisine de la nôtre. Tousces meubles sont faits pour durer et pour être transmis de génération en génération.

Le paysan comme le seigneur a ses vases de métal ou de faïence peinte, ses poteries, ses hanaps de « madre vermeil » ou de gros

verre, disposés avec art sur de lourds buffets de chêne ; il a (qui le

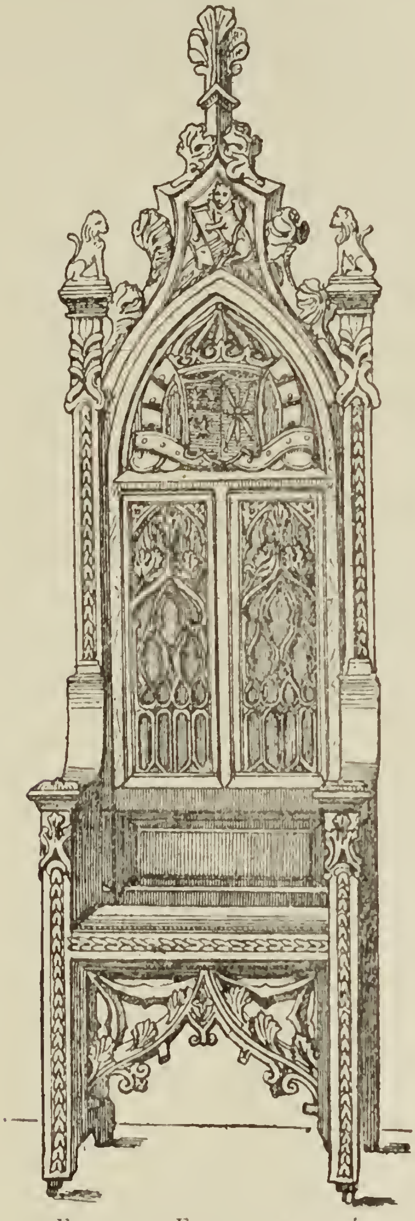


FIG. 153. — FAUTEUIL SCULPTÉ,
conservé à Bayonne.

croirait ?) son argenterie à lui, car, dans les inventaires des gens de

la campagne, il est question de cuillers, de gobelets, de hanaps d'argent, et ce détail seul peut donner une idée de l'aisance répandue dans la classe agricole. Que de cultivateurs de nos jours envieraient le contenu d'une de ces chaumières d'autrefois, où l'on trouvait, à



Fig. 154. — Chaise sculptée, conservée à Bayonne.

côté des instruments aratoires et des ustensiles de cuisine les plus variés, des huches de bois sculpté, des lits confortables, des armoires remplies de linge, des étables remplies de bestiaux, et jusqu'à des caves abondamment garnies! L'aisance tend bien aujourd'hui à revenir dans une portion de la classe agricole, mais la plupart de nos

familles de paysans ont perdu la tradition de ce confortable rustique, et les débris de leur antique ameublement sont allés grossir les collections des curieux, tandis que leurs enfants ne songent qu'à s'habiller et à vivre comme les bourgeois des villes. Ils sacrifient eux-mêmes au goût de la futilité et du colifichet qui sévit dans la plupart des intérieurs modernes. Au moyen âge, au contraire, et surtout avant sa décadence, l'habitation et l'ameublement ont quelque chose de sérieux et de digne, qui n'exclut cependant pas une certaine élégance, et qui nous impressionne encore aujourd'hui quand nous soulevons la poussière des vieux inventaires (1). La misère s'y révèle quelquefois, le faux luxe jamais, l'art bien souvent, et l'esprit religieux presque toujours.

Dans le service de la table, en particulier, on voyait éclater ce goût du beau et du solide qui distinguait la plupart des contemporains, et qui ne les empêchait pas d'avoir en même temps le goût du bon. Les repas de famille ou d'apparat leur fournissaient très fréquemment l'occasion de déployer l'un et l'autre. On fêtait par des banquets toutes les circonstances solennelles de la vie : les baptêmes, les fiançailles, les noces, les relevailles, les anniversaires, voire même les enterrements. Ces derniers se terminaient, en effet, par une sorte de réminiscence du repas funèbre des anciens, désignée par Humbert de Romans sous le nom de *remembrance* (en allemand *gedechinise*), et accompagnée d'un sermon ou d'un éloge du défunt. Toutes ces réunions se tenaient dans la grand'salle. On y installait une ou plusieurs tables, et le repas y était servi suivant un cérémonial réglé d'avance, non dénué de prétentions artistiques

Jetons un coup d'œil sur les meubles et les ustensiles mis à la

1. Tout le *Dictionnaire du mobilier* de Viollet-le-Duc pourrait être cité à l'appui de cette observation.

disposition des convives, et profitons-en pour observer furtivement le menu du festin : le métier culinaire n'a-t-il pas été, lui aussi, honoré du nom d'art ? Les dîneurs sont assis, suivant leur rang, sur des bancs garnis de coussins ou sur des fauteuils à dais sobrement sculptés, appelés des *chaières ;* un dais plus riche, plus élevé que les autres, appelé le maître-dais, désigne la place du seigneur ou de l'amphitryon, et peut quelquefois abriter deux personnes. Les lits sur lesquels les anciens se couchaient pour manger ont disparu depuis longtemps, et ce changement capital, qui est toute une révolution, indique à lui seul l'abîme qui sépare les mœurs des deux sociétés. Ce sont les chrétiens des premiers siècles qui ont commencé à renoncer au *triclinium* adopté par les païens efféminés de la Grèce et de Rome : à partir de la chute de l'empire romain, on ne le rencontre presque plus. Du reste, la nouvelle posture n'est pas seulement plus décente, elle est aussi infiniment plus commode. Les sièges sont disposés sur trois côtés de la table; le quatrième demeure libre pour les besoins du service.

Cette table est, par conséquent, carrée ou rectangulaire. Elle est décorée de moulures ; mais une nappe épaisse, artistement drapée, festonnant et tombant presque jusqu'à terre, en cache les ornements. Sans cette couverture, nous reconnaîtrions tout de suite qu'elle est mobile et dressée simplement sur des tréteaux, de manière à se prêter à toutes les modifications exigées par les circonstances. Elle est garnie de fleurs, de vases d'or ou d'argent, ou tout au moins de vases rustiques. Certains mets y sont servis à l'avance dans des plats de faïence ou de métal. Ils sont couverts ; on ne les découvrira qu'au moment de se les partager, et c'est de là que vient notre singulière expression : *mettre le couvert.* Devant chaque personne on place un couteau, une cuiller ; mais il n'y a de fourchettes que pour ceux qui

ont le bonheur de vivre à la fin du treizième siècle ou plus tard, et quant aux serviettes, on n'en trouve qu'au *lavoir*, où chacun ira s'essuyer les lèvres après le repas,

On ne met qu'une seule « écuelle » ou une seule assiette devant deux convives, et de même pour les coupes ou les hanaps. Ce vieil usage ne paraît pas avoir été fondé sur un motif d'économie, mais plutôt sur une façon particulière d'envisager la politesse et l'amitié.



FIG. 155. — UN COUVERT PRINCIER.
D'après un manuscrit du Saint-Graal.

Et, comme dès lors on avait soin de placer les invités en alternant les sexes, un chevalier et une dame se trouvaient souvent appelés à composer ces duos gastronomiques. Il en résultait des assauts de courtoisie, quelquefois même, assure-t-on, des mariages. En tout cas, si la délicatesse pouvait avoir à en souffrir, il y avait là une occasion de rapprochement, un élément de sociabilité qui contribuait à l'animation et à la gaieté du repas. Une tradition analogue s'est perpétuée jusqu'à nos jours dans certaines contrées d'Orient, où les grands

croient faire un insigne honneur à leurs hôtes en les invitant à puiser dans leur assiette. Il en est de ce procédé comme de beaucoup d'autres : civilité au delà, impolitesse en deçà.

Les hanaps sont souvent en métal ciselé. A côté d'eux brillent des aiguières en cuivre jaune, des « nefs » remplaçant nos bouteilles, des calices à la forme élancée, des coupes à couvercle et sans couvercle, ou de vulgaires gobelets. Chez les princes, les verres à boire sont des plus précieux. La plupart ont une histoire et rappellent des exploits,



Fig. 156. — Un repas d'apparat.
D'après le *Méliadus* du British Museum.

des conquêtes, des légendes. « Vous placerez, dit Maugis dans *Renaud de Montauban*, devant Naimes la grande nef que j'ai conquise à Rome et qui ne contient pas moins d'un setier ; devant Turpin, la coupe de Geoffroi de Bordeaux ; devant Ogier, celle de Didier ; devant Estous, celle du roi Yon (1). » L'aspect général de la table emprunte à cette variété de vases l'aspect d'un fouillis étincelant. Sans doute, l'orfèvrerie de table est beaucoup plus grossière, à cette époque, que l'orfèvrerie d'église ; pourtant le moindre ustensile est

1. *La Chevalerie*, par Léon Gautier, p. 628.

marqué de ce cachet inimitable, *sui generis*, qui constitue ce qu'on appelle le style.

Le festin commence. Il n'est pas près de finir, car les convives vont voir se succéder, dans un ordre régulier, une quantité de mets



FIG. 157. — AIGUIÈRE EN MÉTAL, conservée à Gratz.

apprêtés pour le coup d'œil, des pièces montées équivalant à de véritables monuments, comme les cygnes et les paons rôtis; des pâtés monstrueux d'où s'envoleront, quand on les ouvrira, des nichées de petits oiselets, et d'autres surprises aussi alléchantes, apportées en grande pompe par un cortège d'écuyers ou de varlets. Les yeux seront aussi occupés que le palais, et le repas sera encore un spectacle.

Même sur les tables moins somptueuses, dans les dîners de noces populaires ou dans les *raccrocs de noces*, comme on appelait en Normandie les dîners de lendemain, on ne compte pas moins de cinq ou six services, et parfois le nombre des plats va jusqu'à l'invraisemblance. Dans une occasion semblable, dont le *Ménagier de Paris* nous a conservé le souvenir, le menu fut ainsi composé par les ordonnateurs : 1° des *assiettes* ou hors-d'œuvre, consistant en raisins, pêches et petits pâtés; 2° plusieurs *potages*, qui étaient, comme encore au



Fig. 158. — Verre a boire, conservé à la cathédrale de Cracovie.

temps de Boileau, des civets ou d'autres mets solides ; 3° des *blancs-mangers*, composés de chapons et de poulets par vingtaines ; 4° des *rôts*, comprenant porcs, moutons, perdreaux, etc. ; 5° des *gelées*, faites de poussins, de lapereaux et d'écrevisses mélangés ensemble ; 6° une *fromentée*, combinaison savante de venaison, de poires, de noix, avec trois cents œufs ; 7° des *tartelettes* et autres desserts, suivis d'hypocras, de vins fins, et, pour finir, d'un choix varié d'*épices*, très utiles, on en conviendra, pour faire digérer un pareil repas.

L'abus des épices est un des caractères dominants de la cuisine du moyen âge, si étrange par certains côtés. Mais cette bizarrerie, il ne l'a pas plus inventée que les autres : il en a hérité de l'antiquité. Les Grecs et les Romains en avaient établi la mode ou l'avaient reçue de peuples plus anciens ; elle s'est perpétuée chez nous jusqu'aux débuts du dix-septième siècle. Ce détail n'est peut-être pas indifférent pour l'histoire des mœurs, car, sans prétendre que de la nourriture de l'homme dépendent la tournure de son esprit ou l'étendue de ses facultés, ce qui serait tomber dans la physiologie matérialiste, on



Fig. 159. — Coupe en verre,
trouvée dans le maître-autel de Saint-Christophe de Liège.

doit reconnaître qu'elle n'est pas toujours sans influence sur son humeur, sur son tempérament. Nous disons à chaque instant que tel mets est « excitant ». Or, combien devaient être excités des gens dont la nourriture journalière était mêlée d'une profusion de poivre, de gingembre, de muscades, de girofles, de piments de toute espèce. Ils s'irritaient le sang, et par là se trouvaient naturellement prédisposés à la violence. En effet, les hommes du moyen âge étaient ordinairement violents ; ils s'emportaient pour le bien comme pour le mal. A partir du moment où cesse l'abus général et quotidien des épices, sous le règne de Louis XIII, on voit, au contraire, les

mœurs et les caractères s'adoucir presque subitement, s'affadir même trop souvent. Est-ce au raffinement de la civilisation qu'il faut principalement attribuer cette singulière métamorphose ? Sans doute ; mais le système général d'alimentation a pu également y être pour quelque chose, car ce n'est pas sans raison que l'humeur de l'âme et les humeurs du corps ont été appelées du même nom, et elles ont entre elles un lien beaucoup moins superficiel. Toutefois je livre cette remarque au jugement du lecteur, et je me contente de le



FIG. 160. — VASE DE CRISTAL A COUVERCLE, conservé au trésor de Saint-Marc de Venise.

renvoyer, pour le fait en lui-même, au *Ménagier de Paris*, un livre quelque peu postérieur au treizième siècle, qui est à la fois un parfait manuel de la maîtresse de maison et une des plus jolies productions de la littérature familière du moyen âge (1).

Quant aux vins apportés au dessert, dans de grandes aiguières à l'allure quelque peu solennelle, ils étaient eux-mêmes épicés, aromatisés, poivrés, ou, au contraire, emmiellés. Mais, dans le cours du repas, on buvait plutôt des vins naturels, et de préférence les bons crus d'Auxerre, de Beaune, de Saint-Pourçain, d'Orléans, d'Anjou,

1. V. l'édition qu'en a donnée M. le baron Pichon, p. 36 et suiv.

d'Argenteuil, etc. (1) Les serviteurs eux-mêmes usaient de cette boisson, tant elle était commune ; seulement ils ne la prenaient point pure. Joinville nous apprend qu'il avait soin de tremper le vin de ses valets, et que, s'il n'en faisait pas autant pour le sien, le roi du moins lui conseillait de le faire et lui en donnait l'exemple. Du reste, ceux à qui l'on versait ce breuvage sans mélange avaient habituellement à côté d'eux un flacon d'eau pour en tempérer la force après coup : ils buvaient le vin et l'eau séparément, suivant une habitude qui paraît traditionnelle dans certains pays du nord et qui s'y est conservée. C'est ce que prouve entre autres la curieuse anecdote que l'on racontait sur Guillaume d'Auvergne, évêque de Paris, et qui a gardé presque toute la saveur des choses inédites. Le célèbre prélat avait sur sa table du vin excellent, et il en buvait. Il avait aussi une carafe pleine d'eau, mais il n'en versait point dans son vin. Un jour, Jean de Beaumont, chambellan du roi, qui s'était fait une assez méchante réputation à la cour par la rigueur avec laquelle il exerçait ses fonctions, dînait avec lui ; tout en mangeant, il lui fit l'observation que l'eau ne lui servait à rien, puisqu'il n'en mêlait jamais au vin. « Messire, répondit le prélat, justement réputé pour ses saillies spirituelles, cette eau me rend précisément le même service que vous rendez chez le roi. — Comment, Monseigneur ? Est-ce à dire que je ne serve de rien à la cour ? — Au contraire, vous êtes très utile : lorsque vous êtes dans le palais, à l'audience royale, et qu'un prince ou un comte veut élever la voix, vous lui commandez sévèrement de garder le silence ; si un chevalier ou tout autre se met à parler avec trop de hardiesse, sur votre injonction il se tait

1. Sur les crus les plus renommés au treizième siècle, et sur la culture de la vigne en général, voyez *Saint Louis, son gouvernement et sa politique*, par Lecoy de la Marche, p. 310 et suiv.

aussitôt. Eh bien ! de même, si j'ai devant moi du vin de Saint-Pourçain, d'Angers ou d'Auxerre, et qu'il commence à vouloir me troubler, je l'arrête immédiatement au moyen d'un verre d'eau, qui en un moment détruit toute sa force (1). »

Beaucoup moins sobre était le roi Philippe-Auguste, qui, suivant une autre historiette populaire, joua de la façon la plus amusante ses médecins, un jour qu'il avait la fièvre et qu'ils lui défendaient de boire son vin pur. « Laissez-moi, leur dit-il, boire d'abord le vin ; je boirai l'eau ensuite. » Comme c'était un usage reçu et que cela revenait au même, ils finirent par le lui permettre. Mais, quand il eut absorbé le vin et qu'on lui présenta le correctif : « Assez, fit-il ; je n'ai plus soif (2). »

Ces vins capiteux, d'un usage si répandu, n'étaient donc pas aussi nuisibles dans la pratique qu'on pourrait le supposer, et nous devons croire que l'ivresse était alors un phénomène assez rare, car non seulement les lois faites pour la tranquillité du royaume ne contiennent pas de dispositions contre elle, mais, dans toutes les critiques adressées aux différentes classes de la société par les prédicateurs, il ne se trouve presque jamais de reproches à ce sujet.

En dehors des repas de luxe, les plats de viande sont encore en majorité. Dans quelques actes fort rares, il est question de festins nuptiaux d'où la viande est absente ; mais ces actes concernent uniquement des villageois pauvres. Sauf dans les contrées tout à fait misérables, le paysan lui-même fait son ordinaire de porc salé ou de jambon : il a ordinairement dans sa chaumière une broche à rôtir, et il l'emploie surtout pour les volailles. Sa table n'est donc pas celle d'un indigent, tant s'en faut, et l'on y voit figurer, à côté des pots

1. Ms. 205 de la bibliothèque de Tours, f° 72.
2. *Ibid.*, f° 113.

de vin, de cervoise ou de cidre, la plupart des mets servis chez les riches. Toutefois ces derniers s'en font servir une bien plus grande quantité, et il faut même que cette quantité soit devenue, à certains moments, véritablement excessive chez certains bourgeois, puisque Philippe le Hardi se crut obligé de la limiter, en même temps que celle des habits, par son ordonnance de 1279 : chacun de ses sujets ne dut plus avoir à ses repas qu'un nombre déterminé de plats, proportionné à sa condition, comme il ne devait avoir dans ses armoires qu'un nombre déterminé de vêtements ; mais cette prohibition, on le devine, eut le sort de toutes celles de son espèce.

Saint Louis agit plus sagement que son fils : il se contenta de prêcher la réforme par l'exemple et le conseil. Il est vrai que son exemple était singulièrement austère et devait trouver peu d'imitateurs : il se nourrissait de pois, de fèves, de viandes grossières, de potages mal assaisonnés et dont les autres ne voulaient pas ; puis, quand on lui apportait quelque ragoût entouré d'une sauce bien apprêtée, il y versait de l'eau, afin qu'il n'eût plus de goût. « Mangeant un jour à l'abbaye de Châlis, rapporte Tillemont, et dans le réfectoire, ce qu'il faisait assez souvent, il envoya ce qu'on lui avait servi de meilleur, dans une écuelle d'argent, à un vieux moine, et se fit apporter en place l'écuelle de bois et la portion du moine (1). » Il envoyait de même aux pauvres les plus beaux poissons de la table royale, après les avoir fait préalablement dépecer, pour faire croire qu'il en mangeait. On prétend même que son dédain pour les lamproies qu'on lui servait au commencement de la saison, en guise de primeur, fit baisser leur prix de quatre livres à cinq sous.

Toutes ces mortifications avaient en partie pour but, comme la simplicité de mise qu'affectait le pieux roi, d'arrêter les excès de la

1. *Vie de saint Louis*, V. 344.

sensualité et de la vanité. Mais on peut dire aussi qu'elles ne furent pas tout à fait stériles ; si les riches de son temps se nourrissent parfois trop bien, de tous côtés nous voyons les pauvres appelés à partager leurs festins ou à en recueillir les restes. Les repas de corps des confréries, des corporations, ne se font point sans une distribution de pain aux mendiants de la ville. Les dîners de noces, toutes les réjouissances privées, donnent lieu à des libéralités semblables. Dans les couvents, dans les hospices, une innombrable quantité de malheureux trouvent leur pain quotidien ; l'aumône de la nourriture est partout la forme la plus usitée et la mieux comprise de la charité universelle. Ainsi les sujets les plus vulgaires nous fournissent l'occasion de rendre hommage à l'esprit de fraternité qui animait nos pères, et de constater que leur société était encore plus éloignée des mœurs barbares que de la civilisation raffinée de notre époque.

Chapitre Treizième.

L'HABILLEMENT.

Les origines du costume, d'après un auteur du temps. — Progrès du luxe vers la fin du XIII[e] siècle. — Habillement masculin : cottes, surcots, manteaux, coiffes, braies, chausses et chaussures. — Adoption et propagation de la chemise. — Étoffes et fourrures employées. — Habillement féminin : la coquetterie et ses excès ; vêtements intérieurs, robes, manteaux, garnitures. — Ceintures et broches. — Apparition des diamants — Chaussures et coiffures des femmes. Les postiches ; trait d'une damoiselle guérie de ses migraines par l'abandon des faux cheveux. — Caractère artistique du costume des deux sexes. — Mondaines pénitentes.

Si la nature a fait du vêtement un des premiers besoins de l'humanité, l'homme, à son tour, en a fait presque tout de suite un objet de luxe. Le premier mouvement d'Adam et d'Ève, après le péché, a été de se couvrir ; mais le second, chez la femme du moins, a été très certainement de se parer. Or, la parure et le costume lui-même, considérés à un point de vue supérieur, en dehors des futiles préoccupations de la coquetterie, relèvent de l'art, comme leur histoire relève de l'archéologie. L'harmonie des formes et des couleurs, le bel agencement des draperies, produisent, aux époques de goût et de style, surtout dans les cérémonies, dans les grandes assemblées, un effet artistique qui, cherché ou non, a toujours vivement impressionné les foules, les peintres en particulier.

Le siècle que nous étudions est un des plus dignes d'exercer cette impression, par l'ampleur et la majesté de ses costumes, tant ecclésiastiques que laïques, tant masculins que féminins. Assurément, il ne faut pas confondre l'art avec le luxe ou l'élégance ; le premier n'a rien de

commun avec les caprices de la mode : il est un, il est stable, et la mode n'est qu'une convention éphémère, trop souvent ridicule. Toutefois il serait difficile, dans une étude comme celle-ci, de les séparer l'un de l'autre. On me pardonnera donc de descendre à des détails parfois très étrangers au noble sentiment du beau ; ils seront au moins utiles pour la peinture des mœurs.

Un écrivain qui vivait sous saint Louis a résumé ainsi l'histoire du costume et les idées de son temps à ce sujet : « Après le premier âge de l'humanité, l'homme se couvrit de peaux non façonnées, puis de laine de brebis teinte ; il chercha ensuite à utiliser les écorces des arbres, et puis les plantes, comme le chanvre et le lin, et puis les déjections des vers, d'où il tira la soie, et puis les sucs des herbes, des racines et d'autres substances, qui lui fournirent des couleurs diverses pour teindre et nuancer les étoffes ; ensuite, teignant les matières premières elles-mêmes et les travaillant avec habileté, il en arriva à fabriquer des tissus plus fins, à les orner de dessins, à réduire l'or en fil et à le mêler aux habits, aux draps, aux franges, à faire entrer dans leur confection jusqu'aux pierres précieuses ; et à mesure que de jour en jour progressent l'art et l'invention, on voit progresser aussi la vanité des parures, la manie de varier les vêtements, la recherche des nouveautés curieuses et la curiosité des modes nouvelles (1). » Il est presque inutile de faire observer que c'est un moine, un prédicateur austère qui tient ce langage, et non un archéologue. Les sermons du moyen âge nous fournissent, en effet, un grand nombre de renseignements sur le costume ; les descriptions des moralistes de la chaire sont même, avec les monuments figurés, statues, peintures, sceaux, etc., les deux grandes sources où l'on peut puiser des notions exactes sur ce point.

---

1. *Anecdotes historiques tirées d'Étienne de Bourbon*, p. 235.

Il ne faut pas croire pourtant que les plaintes des orateurs sacrés contre l'envahissement du luxe n'aient d'autre cause que l'austérité monacale et l'opinion scandalisée produite sur les habitants du cloître par le spectacle des mœurs mondaines. Il y a, sans doute, un peu de cela, et nous rencontrerons, dans les invectives lancées contre la toilette des femmes, des exagérations évidentes, volontaires même, grossissant le mal pour effrayer davantage les coupables. Mais on doit reconnaître qu'en réalité le luxe fait alors des progrès sensibles, et qu'il amène avec lui, comme toujours, ses avantages et ses dangers : d'une part, il favorise le développement de l'art et de l'industrie, il atteste une certaine prospérité matérielle ; de l'autre, il abaisse le niveau de la moralité et de l'aisance privée. Voilà pourquoi les époques de richesse et de bien-être sont presque toujours le point de départ d'une décadence morale plus ou moins accentuée. Les nations comme les individus doivent se méfier des conséquences du bonheur terrestre. Or, dès le milieu du moyen âge, la France se trouve sur cette pente quelque peu glissante, et, si elle n'était retenue par les efforts d'un monarque épris par-dessus tout de la simplicité, elle y serait entraînée beaucoup plus vite. L'austérité des habitudes anciennes commence à se perdre ; après saint Louis surtout, on voit se répandre parmi les classes aisées le goût des « molles vestures ». En effet, l'habillement des deux sexes est alors grandiose, mais prête plus que jamais au déploiement du faste et de l'élégance. Jetons d'abord un coup d'œil sur celui du sexe masculin.

Depuis les invasions barbares, les hommes avaient porté des habits courts. Mais, vers l'an 1100, une révolution s'opéra dans leur costume. Ils reprirent la robe antique, ou du moins les vêtements longs, par une innovation apportée vraisemblablement de l'Orient. Leur habillement se rapprocha de celui des femmes, au point que des antiquai-

res de profession se sont trompés quelquefois sur le sexe de certains personnages figurés de l'époque. Cette mode caractéristique persistera jusque vers 1340. C'est seulement sous le règne des premiers Valois que sera inaugurée celle des nouveaux habits courts et ajustés, collants même, d'où sont issus les costumes modernes. Les contemporains de saint Louis appartenant aux classes supérieures ou aux classes moyennes et vivant dans le monde (je laisse de côté les clercs et les chevaliers sous les armes, vêtus d'une façon exceptionnelle), portent des *cottes* ou robes à manches étroites, mais au corps large et flottant, tombant à peu près jusqu'aux pieds, serrées à la taille par une ceinture; par-dessus ces cottes, des *surcots* ou secondes robes sans ceinture, presque aussi longues ; et par-dessus les surcots, l'hiver, des *chapes*, des *housses*, des *cotardies*, des *pelissons*, c'est-à-dire des manteaux de différentes formes. Leur coiffure les distingue davantage des femmes, bien qu'ils mettent quelquefois sur leur tête des *chapeaux de fleurs* et des *tressoirs*, qu'ils aient le visage rasé (la barbe et les moustaches ayant généralement disparu depuis Philippe-Auguste) et les cheveux longs, ramassés derrière le cou. La *coiffe* des hommes, espèce de petit béguin blanc, fait de toile, de linon ou de gaze, porté sous le chapeau et rattaché sous le menton au moyen de pattes, ne ressemble pas à la coiffe des femmes, et leur couvre-chef le plus ordinaire, le chapeau de laine, de coton ou de feutre, en forme de cloche surmontée d'une pointe, s'éloigne encore plus de celui de leurs épouses.

Sous ces vêtements apparents, ils portent des *braies* ou caleçons, fixés sur les hanches par un cordon appelé *brayer*, et des *chausses* ou bas très montants, de couleur voyante, rejoignant les braies. Ils ont aux pieds les fameux souliers *à la poulaine*, ou souliers pointus, décolletés, tant de fois prohibés par l'autorité ecclésiastique, ou des *esti-*

vaux, brodequins plus légers, ou encore des bottes très basses. Si enfin nous voulons pénétrer d'une façon plus intime dans les détails de leur habillement, nous trouvons leur corps protégé par une pièce très importante, même au point de vue historique : c'est l'ancien *chainse* ou *chainsil*, tunique de fil, autrefois extérieure, mais depuis

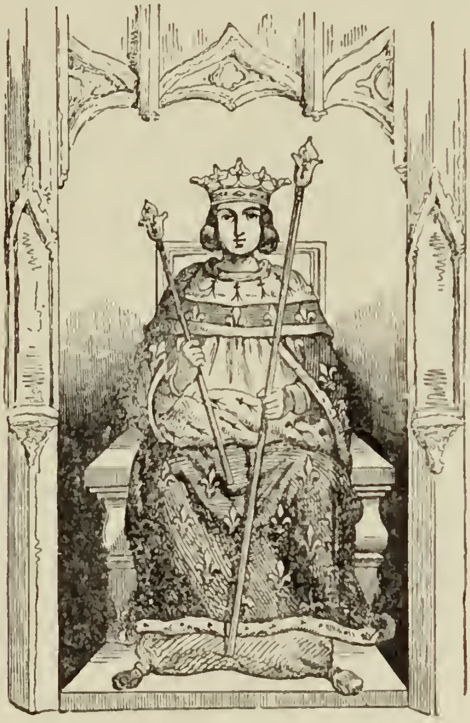


FIG. 161. — SAINT LOUIS EN COSTUME ROYAL, d'après un vitrail de l'église de Poissy.

transportée directement sur le corps et transformée en *chemise*, nom qui commence à se répandre alors avec la chose. Cette robe de linge a longtemps passé pour n'avoir pas été connue du moyen âge ; on est même parti de là pour démontrer la malpropreté de ces temps soi-disant barbares, où l'humanité devait croupir dans tous les genres d'ignominie ! Cela vient de ce qu'on ne faisait attention qu'à cer-

taines miniatures, représentant des personnages au lit dans l'état



FIG. 162. — PHILIPPE LE HARDI EN COSTUME ROYAL.
d'après un manuscrit de la bibliothèque de Bourgogne, à Bruxelles.

de nudité. Il faut dire qu'en effet il était d'usage de quitter sa chemise pour se coucher et de la reprendre le matin. Une instruction

relative aux soins de la toilette l'indique positivement : « Votre chemise et vos braies auront leur place sous le traversin du lit ; et le matin, lorsque vous vous lèverez, vous passerez d'abord votre chemise ou vos braies. » On doit croire que cela pouvait très bien se faire sans violer la décence, puisque saint Louis (nous le savons



Fig. 163. — Marguerite de Provence et Blanche de Castille, d'après Montfaucon.

par d'autres indices) observait cet usage, et que son serviteur le plus intime a déposé, dans le procès ouvert pour sa canonisation, que durant toute sa vie il ne lui avait jamais laissé voir que le bas de ses jambes. On peut attribuer cette coutume à la crainte de détériorer ce vêtement fin et fragile, qui était encore d'un prix assez élevé et d'un entretien difficile. Mais, en réalité, la chemise était déjà usitée parmi les classes aisées, et bientôt après sa vulgarisation

devait apporter au peuple un véritable bienfait au point de vue de l'hygiène. Je n'irai pas jusqu'à dire avec M. Luce, qui a signalé ce



FIG. 164. — COSTUMES DE SEIGNEURS, d'après un manuscrit du XIVe siècle.

fait dans sa récente histoire de Bertrand du Guesclin, que l'usage universel de cette pièce indispensable est l'événement le plus considérable du quatorzième siècle, dont l'originalité consisterait à avoir

été le siècle du linge. Il y a eu dans cette période, malheureusement pour nous, des événements bien autrement considérables et des originalités bien plus saisissantes. Mais je constate, après lui, qu'on voit alors de simples paysans, de simples valets de ferme être munis de chemises ; je lui accorde que la généralisation de cette mode n'a



FIG. 165. — COSTUMES DE BOURGEOIS.
d'après le manuscrit des Miracles de saint Louis.

pas dû être sans influence sur l'extension de la fabrication et de l'emploi du papier de chiffe, qui coïncident précisément avec elle ; seulement j'ajoute qu'il faut faire remonter cette généralisation un peu plus haut, c'est-à-dire au treizième siècle, puisque nous trouvons dès cette époque des prohibitions lancées contre les chemises brodées, ou trop richement ornées, par des prédicateurs, comme Jacques de Vitry, et par des autorités civiles, comme les consuls de Narbonne.

Le costume des hommes est donc ample et élégant par lui-même. Mais il devient luxueux par la qualité des étoffes et des ornements employés. L'écarlate *(quarlatum)*, la *brunette* ou *bornette*, genre de drap teint fort coûteux, auquel saint Louis avait renoncé et dont l'usage était défendu aux moines, le *samit*, espèce de velours de soie, le *siglaton (ciclatum)*, autre tissu soyeux d'origine orientale, ordinairement rouge, employé pour les robes, les cottes d'armes, les chausses, les couvertures, et bien d'autres tissus de prix entrent dans la composition des habits masculins. Mais c'est surtout le luxe des fourrures qui donne au costume des grands seigneurs et des opulents bourgeois un air de somptuosité. Les peaux d'animaux rares envahissent la coiffure, la cotte, le surcot, le manteau, toutes les pièces de l'habillement, même quelquefois de l'habillement d'été (car on se couvrait beaucoup au moyen âge), et cette mode, jusque-là peu répandue à cause de la cherté de la matière, ne fera que se généraliser de plus en plus. On emploie de préférence le *menu-vair* et le *gris*, empruntés au ventre et au dos de l'écureuil du nord. « Les grands se couvrent de gris et de vair pour faire parler d'eux, s'écrie Gilles d'Orléans, un des fougueux orateurs du temps ; mais ils ont beau faire, on ne parlera jamais autant de leurs robes fourrées que du bout de manteau déchiré donné par saint Martin au pauvre mendiant (1). »

Philippe le Long a cependant fait parler des 6,364 ventres de petit-gris utilisés pour la fourrure de ses habits dans un seul trimestre de l'année 1316, et Jules Quicherat, qui rapporte la chose, observe que ce roi n'était pas un prodigue. On connaît la petite scène qui eut lieu à la cour entre le sire de Joinville et Robert de Sorbon, qui se reprochaient mutuellement d'être couverts de vair

1. Bibl. nat., ms. 16481, n° 10.

et de camelin plus fins que le surcot du roi. Le camelin était pourtant un tissu assez commun, et saint Louis n'en portait même que par humilité. Mais le blâme de Joinville vise principalement ce fait, que maître Robert était vêtu plus richement que ses père et mère, qui étaient des vilains ; et c'est là un détail caractéristique : il nous montre qu'à cette époque les différentes castes n'avaient déjà plus d'habillement spécial et fixe ; les inférieurs se permettaient quelquefois de s'habiller mieux que leurs pères et aussi bien que leurs supérieurs. Quelques gentilshommes, quelques représentants du vieux régime, tels que le bon sénéchal, trouvaient encore une pareille prétention exorbitante ; mais enfin elle était tolérée par l'usage, et l'on doit certainement voir là un nouveau signe de la tendance générale, qui se faisait jour dans la législation et dans les mœurs, vers l'abaissement des barrières sociales. Joinville, du reste, n'était pas plus partisan des progrès du luxe chez les chevaliers; il rappelait avec une noble franchise au roi Philippe le Hardi la simplicité de son père, à propos des cottes d'armes brodées adoptées sous son règne par les gentilshommes. « Sachez, lui disait-il, qu'à la croisade, là où je fus, je ne vis jamais de cotte brodée, ni sur le dos du roi ni sur aucun autre. — Eh bien ! moi, lui répondit Philippe, j'ai tels atours brodés à mes armes, qui m'ont coûté huit cents livres de parisis. — Vous auriez mieux fait, répliqua imperturbablement le vieux chevalier, d'employer ces huit cents livres en aumônes, et de faire faire vos atours en bon cendal renforcé de vos armes, comme le faisait monseigneur votre père (1). »

Mais la recherche qui s'introduit dans l'habillement des hommes n'est rien auprès du luxe qui éclate dans les toilettes féminines. L'élégance des bourgeoises de la capitale fait, à cette époque, des

1. Joinville, éd. de Wailly, p. 14.

progrès singuliers. Malheureusement l'on ne saurait dire que ces progrès aient été favorables, soit à l'art, soit aux bonnes mœurs. On peut même affirmer que l'excès de coquetterie des femmes, qui était le résultat du développement de la richesse et des excitations de la littérature légère, ne fut pas étranger à la décadence de la



FIG. 166. — COSTUMES DE MARCHANDS.
d'après un vitrail de la cathédrale de Bourges.

société du moyen âge. Rien de plus séduisant, sans doute, rien de plus éblouissant que la lecture de ces vieux inventaires des trousseaux de nos princesses et de nos grandes dames à partir de la fin du treizième siècle ; il s'en dégage comme un scintillement de rubis et de diamants, comme un miroitement d'étoffes chatoyantes, qui peut griser l'artiste ou l'antiquaire. Mais il faut songer que tout ce

faste a valu bien des maux à notre pays ; et, n'eût-il pas influé sur les mœurs, il serait encore responsable pour une bonne part de la diminution de l'aisance publique et privée, qui se fit sentir si lourdement au moment de l'invasion anglaise. Saint Louis semblait prévoir ces conséquences funestes lorsqu'il faisait la guerre aux



FIG. 167. — COSTUMES DE CHANGEURS, d'après un vitrail de la cathédrale du Mans.

parures immodérées des dames de son temps et de la reine elle-même, comme l'insinue Robert de Sorbon dans une piquante anecdote, qui ne peut guère se rapporter qu'à son souverain et protecteur, et dont il tenait, en tout cas, le récit de sa bouche. « Certain prince, raconte-t-il dans un de ses manuscrits inédits, s'habillait simplement, et cette tenue déplaisait à sa femme, qui aimait le luxe et l'ostentation ; aussi se plaignait-elle souvent de lui à sa famille.

A la fin, le mari se fatigua de ses remontrances. — Madame, dit-il, il vous plaît que je me couvre de vêtements précieux ? — Oui, certes, et je tiens à ce que vous le fassiez. — Eh bien, soit ; j'y consens, puisque la loi conjugale veut que l'homme cherche à plaire à son épouse. Mais la réciproque est juste, et cette même loi vous oblige à vous conformer aussi à mes désirs ; vous allez donc me faire le plaisir de porter le costume le plus humble : vous prendrez le mien, et moi le vôtre. La princesse, on le pense bien, n'entendit point de cette oreille, et se garda bien, à l'avenir, de soulever la question (1). »

C'est, en effet, vers la fin du règne de saint Louis, et durant la longue période de prospérité qui suivit sa première croisade, qu'on voit les modes devenir plus libres et les orateurs de la chaire les poursuivre de critiques plus mordantes. D'abord, au lieu de se composer, comme autrefois, de deux pièces fondamentales, une *chainse* et un *bliaud*, c'est-à-dire une robe de dessous et une robe de dessus, le costume des femmes comprend alors un grand nombre de vêtements. La chemise, dont je signalais tout à l'heure l'introduction et l'enjolivement, est recouverte en premier de la *fascia pectoralis*, bande d'étoffe raide qui était destinée à serrer le buste, comme le fut plus tard le corset ; puis d'une blouse ou d'une longue camisole appelée *doublet*, *blanchet*, *futaine ;* puis, dans la saison froide, d'un pelisson non apparent ; par-dessus viennent les deux robes, c'est-à-dire la cotte et le surcot, de la même forme que ceux des hommes, à cette différence près, qu'ils descendent plus bas et cachent tout à fait les pieds. La ceinture est transportée sur la cotte, ou sur la robe

1. Bibl. nat., ms. latin 15034. Il faut se rappeler, pour comprendre cette anecdote, que le costume masculin et le costume féminin n'offraient pas alors les différences essentielles qui les ont séparés depuis.

de dessous, et le surcot, muni de manches courtes, ou dépourvu entièrement de manches, dans le but de laisser voir cette cotte, flotte librement sur le corps. Mais, si la coquetterie raccourcit ce dernier vêtement d'un côté, elle le rallonge considérablement de l'autre : elle y ajoute, par derrière, des *trains* ou des queues traînantes de plus en plus longues, de plus en plus gênantes, dont les robes de bal modernes peuvent donner à peu près l'idée. Le moindre inconvénient de cette annexe est, au dire des critiques, de soulever la poussière des églises, de la faire voler jusque sur les autels, et de troubler les hommes qui prient. Pour sortir, on est obligé de relever la queue de la robe ; la décence elle-même a quelquefois à en souffrir. « N'ont-elles pas honte, s'écrie Étienne de Bourbon, de porter un appendice que la nature a réservé aux brutes (1) ? » La cotte ou le surcot sont encore embellis par des *entailles* ou *languées*, découpures pratiquées au bas du vêtement et formant comme d'autres petites queues tout autour. Les hommes eux-mêmes s'étaient mis à *entailler* ainsi leurs robes, et un concile, tenu à Montpellier, avait dû interdire aux clercs cette mode ridicule. Enfin, le surcot et la cotte sont quelquefois fendus également sur le côté, pour montrer la richesse des vêtements intérieurs. Ajoutons vite que cet abus est une exception à peine risquée par certaines femmes légères. Quant aux audacieuses exhibitions qui sont entrées dans nos mœurs sous le nom de décolletage, elles ne seront mises à la mode qu'à l'époque de Charles VII, par l'initiative d'Agnès Sorel.

Les manteaux qui recouvraient à volonté toute cette toilette féminine étaient la *chape*, grand et large pardessus tombant tout droit par derrière et ouvert par devant ; la *huque*, chape munie d'un capuchon, et la *sorquanie* ou souquenille, plus étroite du haut

1. *Anecdotes historiques tirées d'Étienne de Bourbon*, p. 234.



FIG. 168. — ÉTOFFE BRODÉE DU XIIe SIÈCLE, d'après un fragment de chasuble.

et dessinant le buste. Les draps fins, les soieries, les étoffes les plus précieuses sont employés à la confection de ces différentes pièces, et leur ornementation est plus riche encore. Ce sont toujours des fourrures ; ce sont des broderies d'or ou d'argent, ce sont des *orfrois* ou galons de fils d'or ; ce sont des *frézelles* ou garnitures bouillonnées ; ce sont enfin tous les colifichets que peut inventer la frivolité.

Il y a surtout un objet de toilette où semble se concentrer le luxe



FIG. 169. — MITRE EN ÉTOFFE BRODÉE D'OR.

de la femme mondaine : c'est la ceinture. L'or, l'argent, le fer, la soie, entrent dans sa composition ; elle est décorée de figures de lions, de dragons, d'oiseaux, peintes, gravées ou ciselées, et même de pierres précieuses enchâssées dans le tissu ; la façon en coûte plus cher que la matière, au dire d'Étienne de Bourbon (1), et l'on n'a pas de peine à le croire en songeant au travail minutieux que comportent de pareils objets d'art. Les *fermaux*, ou broches de

1. *Ibid.*, p. 236.

manteaux, deviennent aussi de véritables ouvrages d'orfèvrerie incrustés de pierreries. Les agrafes sont remplacées par des boutons de perles ou de métal précieux.

Il n'est pas jusqu'aux *patenôtres* ou chapelets qui ne se transforment en bijoux et qui ne soient portés comme tels, par un singulier mélange de piété et d'ostentation : la fabrication de cet article occupe, à Paris seulement, trois corporations d'ouvriers. Enfin, détail significatif, et dont mes lectrices comprendront mieux que personne l'importance capitale, le diamant fait son apparition dans la joaillerie et dans la parure : on ne sait pas encore très bien le tailler ; cepen-

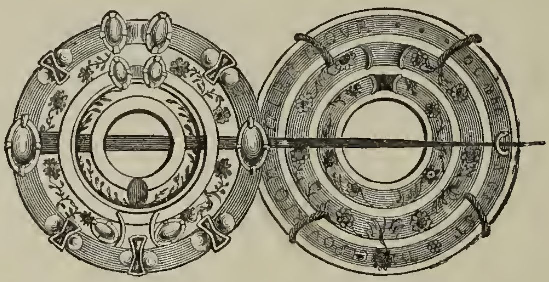


FIG. 170. — FERMAIL DU MANTEAU DE SAINT LOUIS, d'après une vignette du Cabinet des estampes.

dant on l'enchâsse artistement, et la taille ne tardera pas à se perfectionner. Dès 1355, une ordonnance royale fera mention de cette industrie, et les écrins d'Isabeau de Bavière, une des princesses qui contribuèrent le plus à bannir des cours et la morale et les goûts simples, se rempliront de diamants taillés, en dépit de la tradition qui veut que cette opération ait été pratiquée pour la première fois à Bruges, en 1476.

Que dire maintenant de la chaussure et de la coiffure ? Les souliers à la poulaine, ces « ergots du diable », et les *estivaux* légers sont employés par les femmes comme par les hommes. Seulement elles y introduisent des raffinements ; elles les décorent également de fer-

rures, de dorures, et même de peintures, ce qui semble assez difficile; et, comme toujours, elles les portent trop étroits. « Qu'ils prennent garde à leur âme, dit Jacques de Vitry, ceux qui fabriquent des souliers à bec pointu et des souliers ouverts *(sotulares rostratos et perforatos).* » Et que celles qui en mettent, eût-il pu ajouter, prennent garde à leurs pieds. Sur la tête, c'est bien autre chose. Des chapeaux de fleurs, faits de fleurs naturelles, de violettes, de roses, de bleuets ou de lierre, suivant la saison, et occupant à Paris une corporation de *chapeliers de fleurs* qui n'étaient que des jardiniers-fleuristes, surmontent l'édifice de la chevelure ; ils sont quelquefois remplacés par un *couvre-chef*, voile extrêmement fin, qui se fabriquait surtout à Reims, ou par une coiffe de soie recouverte d'une résille. Les cheveux tombant en nattes, cette coiffure que l'on prend pour la mode universelle et constante du moyen âge, ne sont plus de mise. Les jeunes filles laissent pendre sur le dos leur chevelure éparse ; mais les dames portent la leur séparée en deux, ajustée, crépée, tournée derrière la tête autour d'un peigne très-haut, de manière à former un chignon volumineux, et elles sont obligées de la retenir au moyen d'un tressoir ou d'un bandeau fixé autour du crâne. Un peu plus tard, elles torturent leurs cheveux d'une autre manière : elles se font sur les tempes deux touffes d'une proéminence extrême, qui simulent des cornes, et que les prédicateurs flagellent volontiers comme les insignes du diable ; on les appelle, en effet, des cornes dans le langage du temps, et un chansonnier arlésien, non moins mordant que les critiques de la chaire, compare celles qui se coiffent ainsi au *cat cornu*, c'est-à-dire chat-huant, en les blâmant d'offenser Dieu pour se donner le plaisir de ressembler au plus hideux des oiseaux.

De telles coiffures engendrent deux graves inconvénients, dont

les femmes sont les premières à souffrir. C'est d'abord la nécessité de porter des cheveux postiches, des *cheveux morts*, comme les nomme un chancelier de Paris, « qui ont peut-être poussé sur la tête d'une personne gémissant aujourd'hui dans l'enfer ou le purgatoire, et dont elles ne voudraient pas, pour tout l'or du monde, partager une seule nuit la couche ; » critique qui, entre parenthèses, nous fait voir que l'exploitation des têtes vivantes, pratiquée

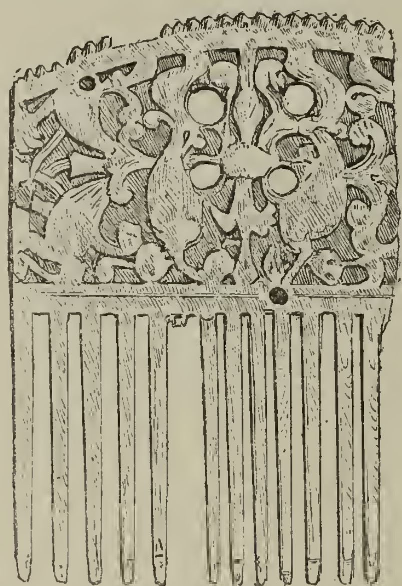


Fig. 171. — Peigne dit de sainte Gertrude, conservé à Nivelle.

dans l'antiquité et ressuscitée dans les temps modernes, n'existait pas alors : on ne dépouillait pas les jeunes filles pauvres de leur parure naturelle pour quelques pièces d'argent. Ce sont ensuite les maux de tête, les migraines, les souffrances de toute espèce qui, sans compter la calvitie précoce, viennent affliger les malheureuses esclaves de la coquetterie. Un Frère Prêcheur, qui avait été un des compagnons de saint Dominique et portait le même nom que lui, racontait à ce sujet une curieuse guérison opérée par le secours

de sa propre expérience plutôt que par l'intervention de la grâce divine. Ce bon religieux passait, à tort ou à raison, pour opérer des miracles. Il vit venir, un jour, à lui plusieurs dames qui lui demandèrent de vouloir bien prier pour certaine damoiselle de noble lignée et lui imposer les mains, parce qu'elle souffrait de douleurs continuelles dans la tête. Il ne dit pas non ; mais, quand il se trouva en présence de la personne en question et qu'il considéra l'édifice de sa chevelure, il lui dit tout simplement : « Promettez-moi, Madame, de déposer vos boucles et tous les vains ornements qui couvrent votre tête ; je consentirai alors à prier DIEU pour vous, et j'ai une double raison de croire que vous serez guérie de la sorte, mais pas autrement. » Elle refusa ; le sacrifice lui coûtait trop. Bientôt, cependant, les souffrances augmentèrent ; elles devinrent intolérables, si bien que la dame vint retrouver l'homme de DIEU, débarrassa devant lui sa tête de tout ce qu'elle supportait, et lui jura de ne plus mettre une seule bandelette ni un seul cheveu postiche. Le Frère aussitôt s'agenouilla ; mais déjà la douleur avait disparu, et depuis ce moment, ajoutait-il, jamais elle ne revint. L'héroïne de l'anecdote appartenait à la maison de la comtesse de Montfort, et le fait se passa à l'abbaye de Saint-Antoine de Paris : c'était encore une Parisienne (1) !

Je me suis laissé entraîner, dans l'examen du costume, par ces rigides critiques de la chaire qui, par état, ne voyaient que les abus à reprendre et n'avaient point à se préoccuper du côté artistique. Mais celui-ci, malgré toutes leurs éloquentes invectives, n'en est pas moins très accusé dans l'habillement des hommes et des femmes du treizième siècle. Si la surcharge apparaît quelquefois, les lignes simples et naturelles, si chères aux artistes, se maintiennent. Les larges manteaux, les vêtements aux mille plis donnent à la plu-

1. *Anecdotes historiques tirées d'Étienne de Bourbon*, p. 240.

part des classes dont se compose la société une allure noble et digne, en parfaite harmonie avec leur esprit. Nous n'avons qu'à regarder un instant les miniatures et les statues de cette époque, pour nous rendre compte de la profonde différence qui sépare ses longs et amples costumes des formes étriquées adoptées un peu plus tard et conservées dans les temps modernes. La Vierge de Notre-Dame d'Amiens, ce modèle de sculpture, est à la fois un type accompli de l'élégance chaste et sévère répandue partout du vivant de son auteur. En même temps, l'extrême diversité des castes et des habits assignés à chacune d'elles par la tradition, la vivacité des tons, le contraste des couleurs donnent à la moindre réunion, au moindre groupe humain, un aspect d'animation fait pour réjouir le peintre. C'est encore là un des côtés par lesquels nous nous éloignons le plus du moyen âge : l'uniformité en toute chose nous tue, et, sous prétexte d'égalité, le niveau social nous annihile.

Au point de vue de l'histoire des mœurs, il convient aussi d'apporter un correctif aux exagérations nécessaires des prédicateurs. Toutes les femmes n'étaient pas comme les Parisiennes, et toutes les Parisiennes n'étaient pas de ces coquettes si vigoureusement tancées par le grave chancelier de Notre-Dame. Dans les sermons mêmes, nous trouverions plus d'un passage, plus d'un exemple édifiant pouvant faire contre-poids à ses amères critiques. Tantôt nous voyons les mondaines de la capitale venir, en sortant de l'église, où la parole de Dieu les a touchées, brûler leurs vains atours sur la place publique ; tantôt c'est une riche bourgeoise qui, au milieu de l'office, se dépouille de son pelisson garni de fourrures pour en recouvrir un malheureux souffrant du froid. Ces chrétiennes convaincues rachetaient, par l'exercice quotidien de la charité, leurs frivolités d'un jour, et la beauté morale leur était encore plus chère que la parure du corps.

Chapitre Quatorzième.

Les CÉRÉMONIES.

Cérémonies religieuses, représentations, usages divers : la Nativité, la Circoncision, l'Épiphanie, la Chandeleur. — Le carême, la Semaine-Sainte, la Pâque. — Les Rogations. — La Trinité. — La fête du Saint-Sacrement et les processions. — La Susception de la sainte Couronne et de la sainte Croix. — La Toussaint; la fête des âmes. — Les anniversaires des saints; réjouissances locales et populaires. — Les fêtes de la Vierge. — Cérémonies privées; le mariage. — La demande, les fiançailles, la célébration dans l'église et au dehors; coutumes chrétiennes et traditions païennes. — Bénédiction de l'anneau et de la chambre nuptiale.

La pompe des cérémonies a été de tout temps un des plus puissants moyens d'action sur les masses populaires. L'Église l'avait compris dès le principe; chacune de ses solennités liturgiques, si savamment ordonnancées, était devenue pour ses fidèles une fête des yeux aussi bien qu'une fête du cœur. Ceux-ci, à leur tour, y ajoutèrent une foule d'usages et d'observances, dont plusieurs revêtirent eux-mêmes un caractère incontestablement artistique. Les lecteurs du *Treizième Siècle Littéraire* ont vu ce que devinrent les tropes intercalés dans l'office sacré : des dialogues d'abord, puis de véritables spectacles, accompagnés d'une mise en scène compliquée. Suivons d'un bout à l'autre le cycle annuel de la liturgie, et nous allons constater, dans des proportions moindres peut-être, mais à chaque pas, la préoccupation d'embellir les cérémonies du culte, de les prolonger hors de l'église et d'y associer tout le peuple.

La série des fêtes ecclésiastiques est organisée, comme l'on sait,

de manière à former un drame continu, correspondant à la vie de l'Homme-Dieu sur la terre. Après la période d'attente de l'Avent, qui est le prologue, elle débute par la Nativité de Jésus, le plus touchant et le plus poétique des anniversaires. C'est aussi un des plus fêtés au moyen âge. Dans l'intérieur de l'église, ce grand événement est célébré à la fois par des représentations figurées et par des représentations vivantes. Ce sont des crèches, des étables, des groupes de bergers et de mages ; ce sont des noëls chantés à l'unisson, dans un de ces gigantesques ensembles qui font trembler les voûtes de pierre ; ce sont des scènes dramatiques d'un caractère semi-liturgique, où l'élément profane n'a presque pas pénétré encore, comme le fameux drame des Pasteurs. Les acteurs de ces « jeux » sont pris parmi les fidèles, et la vraisemblance est si bien observée, que beaucoup d'entre eux se croient réellement transportés dans la grange de Bethléem. Aussi, après les offices, quand ils sont sortis de l'église, leur joie déborde, naïve, bruyante, expansive. Grands et petits, riches et pauvres, ont mis au feu la légendaire bûche de Noël, autour de laquelle ils viennent réchauffer leurs membres, après avoir réchauffé leur cœur au banquet sacré. Mais la cheminée de nos pères est immense : c'est un tronc d'arbre tout entier qu'ils y placent en grande cérémonie, après l'avoir déraciné exprès, et cette énorme souche dépasse encore le foyer de part et d'autre : c'est pourquoi ils l'appellent le *tréfouel (transfocalis)*. Ce tréfouel, ils en conserveront les cendres toute l'année, pour les rallumer l'été quand ils redouteront les effets de la foudre. Leur maison est décorée pour la circonstance ; tout le linge est blanchi, tous les vêtements sont neufs. On mange et l'on se réjouit en commun ; on répète encore quelques-uns de ces vieux cantiques populaires que l'érudition moderne recherche partout pour les recueillir en de gros volumes avant

qu'ils n'achèvent de disparaître ; on joue aux dés ; mais aussi (ce qui est moins agréable) on paye ses dettes, car cette date est une des grandes échéances de l'année, et les usuriers ne l'oublient pas : trop souvent, dit un prédicateur, le jour où l'Enfant JÉSUS a pleuré, ils font pleurer les autres. Tels sont les principaux usages observés en cette grande solennité d'hiver, plus fêtée alors, extérieurement du moins, que la Pâque elle-même.

Vient ensuite la Circoncision, avec son cortège de joyeusetés profanes, que l'autorité ecclésiastique ne manque pas de réprouver, parce qu'elles sentent encore la vieille odeur du paganisme. C'est une chose bizarre, et qui prouve toute la force des traditions antiques, de voir le peuple de France commencer universellement l'année civile à Pâques (c'est l'usage constant au moyen âge), et néanmoins conserver l'habitude d'appeler le premier janvier *l'an renuef* (l'an neuf), parce qu'il inaugurait l'année chez les Romains, de donner ce jour-là des étrennes et de leur attribuer un sens superstitieux, de consulter le sort, etc. Les spectacles ramenés par cette date sont aussi un vestige des folies païennes : c'est cette fameuse *Fête des fous*, qui occasionnait dans les temples des mascarades si déplacées et que l'Église eut tant de peine à déraciner. Inutile de dire que les liturgistes et les théologiens n'en parlent pas, ou n'en parlent que pour l'interdire. Elle avait été supprimée dans la plupart des diocèses avant le treizième siècle, et dans celui de Paris dès l'épiscopat d'Eudes de Sully ; mais on en retrouve la trace, de loin en loin, jusqu'en 1445, époque où les plaintes de la Faculté de théologie la firent complètement disparaître. Il faut observer cependant, à la décharge de nos pères, que la Fête des fous n'était dans certains pays que la *Fête de l'âne* (l'âne de la crèche de Bethléem), c'est-à-dire la prolongation ou l'amplification des scènes dramatiques de la semaine de Noël.

L'Épiphanie est célébrée, comme le jour de la Nativité, par des offices solennels et des mystères : elle est déjà la fête des Rois, et les trois Mages, Gaspard, Melchior, Balthazar, sont honorés, dans les jeux scéniques, presque à l'égal des disciples du Seigneur. La Purification ou *Hipapante* ferme le cycle des anniversaires fondés en l'honneur de l'Enfant Jésus et des réjouissances qui les accompagnent ; mais cette fête perd son nom savant pour prendre le nom plus populaire de Chandeleur, que les fidèles lui décernent communément parce que, dit un contemporain, « ils suelent tenir cierges ou candeilles en lor mains en sainte église et offrir à la Mère Deu (1). » Les festins du carnaval réveillent de nouveau, pour un instant, les traditions profanes. Aussitôt après, l'Église, suivant l'expression pittoresque d'un orateur, « pose sa vielle sous le banc, » c'est-à-dire qu'elle renonce aux chants de joie. La sainte *carantaigne* (le carême), qui représente la période d'attente et de préparation par laquelle Notre-Seigneur préluda dans la retraite à ses travaux et à sa Passion, étend son voile de pénitence. Les jeûnes, les aumônes se multiplient ; à la cour de saint Louis notamment, les dons de la charité royale prennent les proportions de véritables largesses. Il existe même un diplôme solennel du saint roi dont l'objet est de rendre ces libéralités obligatoires et d'en fixer le tarif minimum. Rien ne diffère plus des actes administratifs de nos gouvernements modernes, et pour le fond et pour la forme, et rien ne peut mieux donner l'idée de l'étroite alliance qui régnait autrefois entre la religion et les mœurs publiques (2).

1. V. *La Chaire française au moyen âge*, 2e édition, p. 368.

2. Bien que cet acte soit étranger au sujet traité ici, je ne résiste pas à l'envie d'en mettre la traduction sous les yeux du lecteur. « Au nom de la sainte et indivisible Trinité. Ainsi soit-il. — Louis, par la grâce de Dieu, roi de France. — Sachent tous, présents et à venir, que, comme du temps de nos prédécesseurs une pieuse libéralité a établi et fait

Pendant tout le carême, le peuple du moyen âge se presse chaque jour autour de la chaire sacrée et se repaît des enseignements pratiques qui lui sont distribués partout avec non moins de prodigalité. Bientôt arrive le dimanche de Pâques-Fleuries, avant-coureur du triomphe pascal, avec sa longue procession qui va chercher au dehors les premiers rayons du printemps et qui, à Paris, va stationner dans le verger du roi, à la porte du Palais. Puis, durant toute la *grande semaine*, la foule entoure la croix ; elle ne se lasse pas d'écouter avec amour les interminables passions, en prose ou en vers, lues ou déclamées, et l'explication des cérémonies, qui sont alors de véritables scènes liturgiques. Le *jeudi absolu* ou grand jeudi lui réserve un spectacle touchant : les grands seigneurs, le souverain lui-même

observer jusqu'à ce jour la coutume de distribuer en aumônes, pendant la durée du carême, sur la cassette du roi, la somme de 2,119 livres parisis (soit, en valeur absolue, 52,975 fr. de notre monnaie, et, en valeur relative, 265,000 fr. environ, joli denier pour une aumône supplémentaire), plus 63 muids de blé (le muids valait à peu près 100 boisseaux) et 60 milliers de harengs, qui sont répartis par les mains de l'aumônier et des baillis du roi entre les monastères pauvres, les maisons-DIEU, les léproseries et les autres établissements ou individus réduits à l'indigence ; comme, en vertu d'une autre coutume, l'aumône quotidienne faite par notre aumônier aux pauvres du menu peuple a été élevée, pour le temps du carême et en l'honneur de cette sainte quarantaine, à 100 sous parisis par jour (environ 650 fr.) ; Nous, pour l'amour du souverain Dispensateur de qui nous tenons tous nos biens, et en vue du salut de notre âme et des âmes du roi Louis, notre père, d'illustre mémoire, de la reine Blanche, notre mère, et de nos autres ancêtres, voulons, statuons et ordonnons que les dites aumônes, tant en argent qu'en nature, soient désormais fidèlement et inviolablement acquittées chaque année par les rois de France nos successeurs, sans diminution, sans contestation, sur le trésor personnel du roi, transformant cet usage en obligation perpétuelle pour nos héritiers. — Nous voulons que ces lettres soient gardées par le maître et les frères de l'Hôtel-DIEU de Paris dans leur propre maison, afin qu'elles soient montrées, au besoin, à notre successeur et aux autres rois de France. Et pour la peine qu'ils auront de garder avec le plus grand soin ces présentes, nous donnons et concédons au même établissement et aux pauvres qui y seront, dix livres parisis de revenu annuel, à prendre au Temple, à Paris, sur le trésor royal, au commencement du carême, afin de leur procurer des amandes et d'autres denrées sèches pour leur nourriture durant cette sainte période. Et, pour que notre décision demeure ferme et stable à jamais, nous avons fait munir cet acte de la garantie de notre sceau et de notre monogramme royal. Fait à Paris, l'an de l'Incarnation de N.-S. 1260, au mois de septembre, la 34[e] année de notre règne. » (Trésor des Chartes, Arch. Nat., J 365.)

abaissent la majesté de leur rang jusqu'à laver les pieds des pauvres et à les traiter à leur table; et, chose bien significative, ce trait d'humilité, qui choquerait la délicatesse de notre époque égalitaire, ne fait que relever davantage la royauté aux yeux de ses sujets : plus le prince honore les petits, plus il est honoré. Aujourd'hui les puissants flattent la multitude, ce qui est tout différent, et ils s'en font mépriser.

Le samedi saint, les offices commémoratifs se font en divers lieux, la nuit, suivant l'ancienne discipline : ils commencent à quatre heures du soir et durent jusqu'au point du jour. Les abus favorisés par les ténèbres firent peu à peu renoncer à cette tradition édifiante. C'est dans cette nuit, sacrée entre toutes, qu'on bénit solennellement le cierge pascal, qu'on l'allume et qu'on y suspend le millésime de l'année nouvelle. Guillaume Durand, le grand liturgiste du treizième siècle, donne d'intéressants détails sur toutes les cérémonies de l'office nocturne, sur la distribution des agnus, sur la bénédiction des fonts, qui jadis ne s'ouvraient aux catéchumènes qu'à cette date et à la veille de la Pentecôte ; et il ajoute que, pour perpétuer la mémoire de ce baptême collectif, on conservait l'usage de baptiser, à cet instant même, quelques enfants suivant le rite accoutumé.

A l'aurore, matines commencent, les matines de la grande fête des chrétiens, « cette solennité des solennités, dit le même auteur, dont tous les dimanches de l'année ne sont, pour ainsi dire, que les octaves ; » et tout ce peuple, qui n'a pas dormi, trouve encore dans sa poitrine des accents sonores pour s'écrier avec enthousiasme : « Le Christ est ressuscité. Alleluia ! » Il dormira plus tard ; ce qu'il demande pour le moment, c'est qu'on ne lui supprime pas un verset des chants sacrés, qu'on ne lui rogne pas une syllabe. Au contraire,

il faut qu'on allonge l'office par des interpolations liturgiques, par de nouvelles scènes dramatiques : il n'y en a jamais assez, tant est vif l'amour de la nation catholique pour son DIEU crucifié, et aussi, reconnaissons-le, son amour séculaire pour les spectacles. Malheureu-

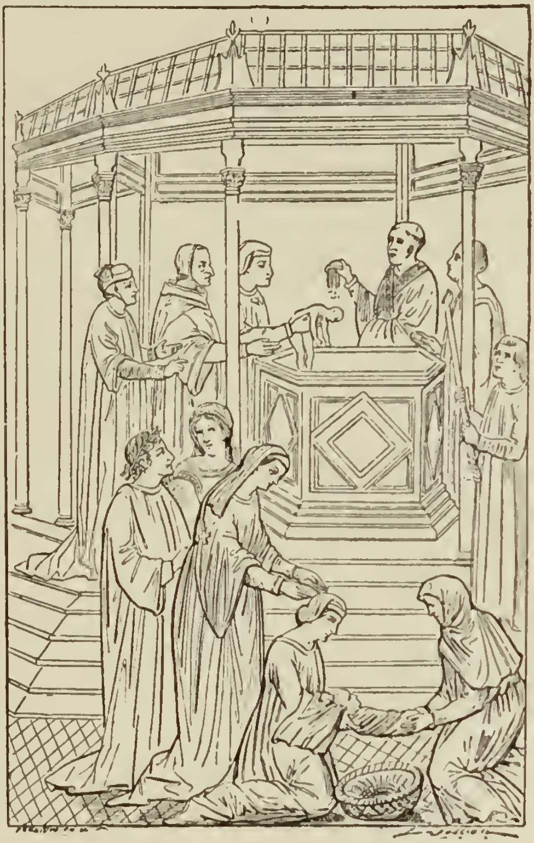


FIG. 172. — CÉRÉMONIE DU BAPTÊME.
Tableau de Giotto.

sement cette dernière passion est demeurée dans la suite beaucoup plus vivace que la première, et involontairement, à l'aspect de ces grandes réjouissances chrétiennes qui illuminaient la nuit de Pâques de leur éclat resplendissant, l'esprit du moraliste se reporte attristé vers les fêtes nocturnes d'un tout autre genre qui les ont supplan-

tées, sans offrir le même caractère d'allégresse publique et spontanée...

Les chanoines, les enfants de chœur, les fidèles, représentent ensemble la scène matinale des Maries, leur conversation avec l'ange revêtu d'une blanche robe de lin, l'arrivée de Jean et de Pierre au sépulcre. Et toute l'assistance chante pour terminer : « Nous savons que le CHRIST est vraiment ressuscité des morts ; ô Roi victorieux, aie pitié de nous ! » Cependant le jour est venu : c'est l'heure de la messe solennelle. Une file de prêtres, accompagnés de jeunes clercs en robe rouge, distribuent lentement et majestueusement la communion. Chacun doit la recevoir dans sa paroisse, et personne ne manque à ce devoir rigoureux. Maurice de Sully, dans son homélie de Pâques, nous montre une multitude d'enfants et d'hommes faits, d'innocents et de pénitents, se nourrissant, après la messe, du pain eucharistique ; les pécheurs impénitents, lorsqu'il y en a, s'approchent comme les autres de la Table sainte ; seulement, nous dit-il, on ne leur donne que les eulogies, ou le pain bénit, « par coverture de lor pécié, quar, s'il n'aloient à l'autel ensamble o l'autre gent, il seroit aperceu qu'il seroient en pécié dampnable (1), » et l'Église, qui est une mère tendre et indulgente, même pour ses enfants infidèles, veut ménager leur amour-propre, éviter les médisances, prévenir le scandale. Telle est, du moins, la curieuse destination attribuée par l'évêque de Paris au pain bénit, dont l'usage toutefois remonte beaucoup plus haut, car on le constate en France dès le temps de Grégoire de Tours. Quant aux fidèles qui se trouvent sous le coup d'une sentence d'excommunication ou d'interdit, le pasteur donne l'ordre de les faire sortir avant la communion, ainsi que ceux qui n'appartiennent pas à la paroisse. Les parents reçoi-

1. V. *La Chaire française*, etc., p. 370.

vent aussi l'avis d'avoir à surveiller leurs enfants pendant toute cette sainte journée et à s'observer eux-mêmes, particulièrement aux repas : car, après tant de fatigues, on se met enfin à table, et tous les bons chrétiens rompent à l'envi un jeûne rigoureusement observé. « Le jour de Pâques, sermon court et dîner long, » dit lui-même l'austère fondateur de la Sorbonne. Mais avant tout, suivant une recommandation de Guillaume Durand, tout ce que l'on mange doit être béni, sous peine d'attirer sur le délinquant la colère céleste.

D'autres usages relatifs aux fêtes de Pâques sont encore mentionnés par le même docteur. Durant toute la semaine pascale, les chrétiens doivent se saluer les uns les autres en disant : *Resurrexit Dominus ;* à quoi l'on répond : *Deo gratias,* ou bien : *Et apparuit Simoni.* Puis on se donne le baiser de paix et de charité. Toutefois l'auteur du *Rational* ajoute que cette pieuse coutume tend déjà à disparaître et ne s'observe plus guère qu'à Rome, entre les prélats de la cour pontificale (1). Il en signale en France de moins édifiantes, telles que l'habitude conservée par quelques clercs de se livrer aux chants et aux danses dans les couvents ou les palais épiscopaux, et l'usage singulier, que se gardaient bien de laisser perdre les femmes de certains diocèses, de battre régulièrement leur mari le second jour après Pâques. Il faut avouer pourtant que ces abus ne paraissent pas bien graves ; David ne dansa-t-il pas devant l'arche pour épancher la joie qui débordait de son cœur ? Et les épouses qui prenaient de telles libertés ne devaient-elles pas trouver à qui parler ?

Les réjouissances du temps pascal sont encore interrompues par quelques jours de jeûne et de prière : ce sont les Rogations, dont l'établissement, dû à saint Mamert, évêque de Vienne au cinquième siècle, est rapporté longuement par le moine Élinand et par l'évêque

1. *Rationale*, l. VI, c. 86.

de Mende, Guillaume Durand. Celui-ci ajoute à son récit des traditions moins connues sur la peste qui fit périr, en 590, le pape Pélage II. En mémoire des ravages exercés par ce fléau, on faisait une procession de pénitence, appelée la procession des *Croix noires*. Joinville remarquait avec tristesse la coïncidence de cette cérémonie avec le jour de la naissance de saint Louis (1). Le cortège des Rogations avait d'ordinaire un caractère dramatique très accusé. On y voyait figurer un dragon gigantesque. « C'est l'usage, les deux premiers jours, de porter en avant de la croix et des bannières un dragon, dont la longue queue est droite et gonflée, mais qui, le troisième et dernier jour, traîne à reculons sa queue basse, courte et amaigrie. Ce dragon signifie le diable, qui, pendant les trois temps désignés par ces trois jours, avant la loi, sous la loi, et sous l'empire de la grâce, n'a point cessé et ne cesse point d'abuser les hommes, mais qui, après avoir régné pendant les deux premiers âges, est maintenant presque déchu de sa puissance par la propagation de la foi (2). » Cette représentation symbolique a persisté, paraît-il, à Paris jusque vers 1730 ; on pourrait lui trouver une quantité d'analogues dans le cérémonial de nos anciennes processions.

La célébration de l'Ascension et de la Pentecôte n'offre rien de particulier à signaler, si ce n'est peut-être la représentation figurée de quelques scènes de l'Évangile, suivant l'habitude ; mais, immédiatement après, nous rencontrons une fête alors nouvelle en France : c'est celle de la Sainte Trinité. Rome avait refusé d'abord d'en consacrer officiellement l'institution, parce que l'usage catholique était de célébrer par des anniversaires les grands faits de l'Évangile plutôt que les dogmes de la religion ; mais, voyant qu'une bonne portion de

1. *Vie de S. Louis*, éd. de Wailly, p. 40.
2. *Rationale*, l. VI, c. 102.

la chrétienté avait déjà adopté cette fête, et cédant aux instances de l'archevêque d'Arles, elle autorisa ce prélat, en 1260, à la faire célébrer solennellement dans sa province ecclésiastique, d'où elle se propagea rapidement dans les autres diocèses français : néanmoins les Ordres de Cluny et de Cîteaux l'avaient établie auparavant dans les maisons de leur dépendance. On vit donc naître, vers cette époque, un certain nombre d'hymnes et de proses nouvelles en l'honneur de la Trinité ; mais elle inspirait déjà depuis longtemps le génie des poètes sacrés et la dévotion démonstrative des croyants.

Une innovation plus célèbre, et qui devait avoir une énorme influence sur le développement artistique des pompes de l'Église, est la fondation de la fête du Saint-Sacrement ou de la Fête-Dieu, comme l'a nommée si justement la voix populaire. La foi des catholiques dans la présence réelle n'avait jamais faibli, depuis le jour où fut prononcée la parole sacramentelle : « Ceci est mon corps ; ceci est mon sang. » Toutefois des nuages récents étaient venus obscurcir, aux yeux de quelques-uns, l'éclat de ce dogme sublime. Réveillant l'écho endormi des formules de Scot Érigène, l'hérésiarque Bérenger avait troublé par une note discordante le concert unanime des fidèles de France en l'honneur du sacrement. Plus près encore du règne de saint Louis, l'infiltration souterraine des doctrines manichéennes et vaudoises avait miné par la base, dans le Midi surtout, le principe fondamental du culte eucharistique. Il fallait une réparation : or, au moment où les hommes la cherchaient dans la répression de l'hérésie, Dieu lui-même s'en ménageait une autre, plus éclatante et plus salutaire cent fois. En 1208, une humble religieuse Hospitalière, la bienheureuse Julienne du Mont-Cornillon, près de Liège, avait une vision mystérieuse, où lui apparaissait la pleine lune montrant dans son disque une échancrure. Après avoir vu

deux ans de suite, la même image s'offrir à ses yeux, après en avoir demandé instamment au ciel la signification, il lui fut révélé, dit-elle que la lune représentait l'Église, et l'échancrure l'absence d'une solennité importante qui manquait au cycle liturgique. La pieuse vierge fut encore vingt ans sans oser faire savoir au monde que DIEU voulait voir honorer d'une façon plus particulière la mémoire de la Cène du Jeudi Saint. Enfin elle s'en ouvrit à un chanoine de Liège, nommé Jean de Lausanne, et celui-ci, après en avoir conféré avec plusieurs docteurs, commença des démarches actives pour l'établissement de la fête. Ce ne fut qu'en 1246 que son évêque, Robert de Torote, décida par décret synodal que toutes les églises du diocèse de Liège auraient désormais à célébrer chaque année, le jeudi après la Trinité, la commémoration solennelle de l'institution du Saint-Sacrement.

La propagation de cette pieuse coutume souffrit encore des retards considérables : quelques-uns la blâmaient, d'autres la jugeaient inutile ; il semblait que, de tous côtés, l'enfer s'efforçât de susciter des obstacles à une dévotion qu'il savait devoir lui être fatale. Il fallut des prodiges surnaturels pour lever les difficultés. Il fallut ensuite qu'un prélat français, qui avait connu la bienheureuse Julienne, morte alors depuis quelques années, montât sur le trône pontifical pour déclarer à toute la chrétienté l'opportunité et la nécessité de la nouvelle fête. En 1262, une bulle d'Urbain IV en décréta l'observation dans l'Église universelle, pour la confusion de l'hérésie et l'exaltation de la foi orthodoxe : seulement, comme la fête de la Trinité n'était pas encore officiellement reçue à Rome, ainsi que nous venons de le voir, il assigna, pour honorer le Corps du CHRIST, la cinquième férie, c'est-à-dire le jeudi après l'octave de la Pentecôte ; ce qui, du reste, revenait au même que le jeudi après la

Trinité, désigné par l'évêque de Liège. Saint Thomas d'Aquin fut chargé de composer, selon le rite romain, un office qui devait remplacer dans toute l'Église l'office provisoire adapté par la bienheureuse Julienne au rite français, et ce sont, comme chacun sait, les magnifiques paroles inspirées au Docteur angélique par sa tendre piété que nous chantons actuellement le jour de la Fête-Dieu (1). Enfin, une quarantaine d'années après, Clément V confirma au concile de Vienne la bulle d'Urbain IV, et Jean XXII lui donna force de loi définitive en l'insérant au *Corpus juris* parmi les Clémentines.

Ce grand événement, qui avait demandé plus d'un siècle, (tant l'Église a l'habitude de procéder avec lenteur et maturité!) donna un nouvel essor à la dévotion publique pour l'Eucharistie et au culte extérieur dont elle était l'objet. Bientôt des processions solennelles vinrent en donner la preuve, processions qui devaient prendre dans certains pays, en Provence par exemple, le caractère de véritables réjouissances nationales, demi-religieuses et demi-profanes. C'est là l'origine de la fameuse procession d'Aix, qui, bien que dénaturée par le temps, attire encore chaque année une foule de curieux dans cette ville. Nous savons tous par nous-mêmes que nulle cérémonie n'a jamais égalé la pompe de ces manifestations populaires, renouvelées annuellement jusqu'à nos jours, et que nulle dévotion ne saurait faire tant de bien au cœur. Malheureusement les obstacles suscités à l'origine se sont élevés de nouveau : la sainte Hostie, portée sous le dais triomphal, au milieu du parfum des fleurs et de l'encens mêlé au parfum plus exquis de la prière, n'a plus le droit de traverser nos places publiques. Mais rassurons-nous ; les barrières qui les lui ferment ne sont pas plus solides que celles qui s'opposèrent à sa glorification au commencement du treizième

1. Sur le *Lauda Sion*, voir *Le treizième siècle littéraire*, p. 160.

siècle, et, d'ailleurs, elles ne sont pas de celles qui peuvent obstruer le chemin des âmes : nos yeux seuls ont perdu leur fête.

Saint Louis, qui avait une telle vénération pour le Saint-Sacrement qu'on a pu lui attribuer la belle parole du sire de Montfort, répondant, à propos d'une hostie miraculeuse : « Allez la voir, vous qui ne croyez pas, » saint Louis contribua directement à l'érection de deux autres fêtes en l'honneur des souvenirs de la douloureuse semaine. Lorsqu'il reçut un fragment important de la vraie croix, en 1241, un double anniversaire fut institué pour perpétuer la mémoire de cette translation et de celle de la couronne d'épines, qu'il avait apportée nu-pieds, deux ans auparavant, à la chapelle Saint-Nicolas, remplacée depuis par la Sainte-Chapelle (1). La Susception de la sainte couronne se célèbra le 11 août, celle de la sainte croix et des autres reliques de la Passion le 30 septembre ; et toute la cour assistait, ces jours-là, aux cérémonies commémoratives, ainsi qu'aux sermons de circonstance prêchés par un disciple de saint François ou de saint Dominique. Cette dévotion raviva celle que le peuple chrétien avait depuis longtemps manifestée pour la fête de l'Invention ou de la découverte de la croix de Notre-Seigneur par sainte Hélène : le nom de la mère de Constantin et l'histoire de sa précieuse trouvaille, avec toutes les légendes qui étaient venues l'embellir, se rencontrent à chaque pas dans les manuscrits du temps.

Les dimanches après la Pentecôte terminent l'année liturgique par une longue période de calme : c'est le repos après le triomphe ; c'est la figure du règne éternel de Jésus-Christ dans le ciel après son passage sur la terre, et du règne pacifique de son Église après les persécutions des premiers siècles. Pour souligner cette ressemblance, la fête de la Toussaint et celle de la Dédicace viennent par-

1. V. plus haut, p. 105 et suiv.

ler aux fidèles de l'allégresse des élus et de la beauté mystique des temples du Seigneur. Les prédicateurs ne manquent pas de leur expliquer le comment et le pourquoi de tous les rites qui accompagnent la consécration d'une église, et les avantages spirituels qu'ils peuvent gagner en y assistant. Ils distinguent dans cette cérémonie sept parties ou sept actes différents : l'évêque consécrateur fait le tour de l'édifice, en dehors, et frappe à la porte ; il entre ; il arrose l'intérieur ; il trace des lettres sur le pavé ; il oint les murailles ; il allume un flambeau ; enfin il célèbre la messe. L'ensemble de cet imposant spectacle devait encore impressionner vivement les fidèles, qui, étant ainsi initiés à tous les mystères, y prenaient le plus vif intérêt et vivaient réellement de la vie de l'Église.

Après ce que la liturgie appelle le *propre du temps*, vient le *propre des saints*, c'est-à-dire la série des fêtes en l'honneur des bienheureux. Ces anniversaires sont surtout l'objet de démonstrations et de réjouissances locales. Cependant le treizième siècle voit s'établir à peu près partout la fête générale du 1er novembre. On commence à prêcher, ce jour-là, des sermons *sur tous les saints ;* mais souvent encore on célèbre, au lieu de cette solennité collective, la mémoire particulière des apôtres Simon et Jude, honorés précédemment à pareille date. En effet, la Toussaint, instituée par Boniface IV, au septième siècle, sous le titre de fête de Notre-Dame-aux-Martyrs, puis changée par Grégoire IV, au neuvième, en fête de la Vierge et de tous les saints, avait été primitivement placée à la fin de mai : c'est ce dernier pontife qui la reporta au premier jour de novembre, parce que, paraît-il, on ne pouvait, avant les récoltes, rassembler dans la ville de Rome des provisions suffisantes pour la masse des pèlerins que cette fête y attirait.

Les fidèles défunts ont leur commémoration en même temps que

les bienheureux, ou du moins le lendemain. Cet autre anniversaire commun, fondé seulement depuis le onzième siècle par Odilon de Cluny, prend, au treizième, le nom poétique de « fête des âmes ». En outre, une commémoration spéciale pour tous les papes et cardinaux décédés est établie par Alexandre IV, vers 1261, et fixée au 5 septembre. Le culte des morts, on le voit, n'est pas d'hier : chacun rend alors à ceux qui lui sont chers les quatre devoirs pieux mentionnés quelque part dans saint Thomas, les obsèques, les prières, les aumônes et l'offrande du saint sacrifice à leur intention. Je ne parle pas ici des anniversaires personnels, qui sont institués partout en nombre considérable, et suivis de *remembrances* ou d'agapes commémoratives. Dans toutes ces circonstances, la pompe des services funèbres était poussée très loin, comme on en peut juger par les miniatures des livres d'heures.

Parmi les fêtes particulières établies au treizième siècle en l'honneur des saints, il faut en citer deux qui devinrent très vite populaires : celle de saint François d'Assise, instituée presque aussitôt après sa mort, et celle de saint Louis de France, qui, mieux encore, était traité de bienheureux de son vivant même ; car, un jour, des pèlerins arméniens vinrent demander au sire de Joinville, en Syrie, la faveur de contempler un moment le « saint roi », et le bon sénéchal, en transmettant cette demande à son maître, qui en rit de bon cœur, ajouta : « Sire, je ne désire pas de sitôt baiser vos reliques (1). » Mais il y avait une fête ancienne qui se célébrait alors plus joyeusement que les nouvelles, et qui pouvait passer pour la vraie fête nationale du peuple français ; c'était celle de son apôtre saint Martin. On me permettra, sans doute, de remettre sous les yeux du lecteur le tableau des réjouissances publiques ramenées tous les ans

1. Joinville, éd. de Wailly. p. 310.

par cette solennité unique en son genre, ne fût-ce que pour les opposer à celles qui les ont supplantées depuis.



Fig. 173. — Obsèques de saint Benoit.
D'après une fresque de Spinelli d'Arezzo, à l'église de San-Miniato, près Florence.

« La veille de l'anniversaire, tout s'anime déjà. Le clergé se dis-

pose à passer la nuit dans l'église ; il veille jusqu'à l'aurore, jeûnant, priant, psalmodiant, et, dans la basilique du saint, plusieurs chœurs, plusieurs collèges de chanoines se succèdent sans interruption, de façon à rappeler la *laus perennis* des anciens jours. Les fidèles se joignent aux prêtres ; mais ils n'ont pas tous la même constance, et, comme dans la veillée de Noël, ils mêlent à cette pieuse pratique des jeux, des réunions profanes, des bombances, qui parfois vont un peu trop loin. C'est pourquoi certains synodes prohibent ces vigiles, ou du moins leurs abus ; mais ils sont impuissants, et le pape Urbain VIII échouera lui-même en essayant de déraciner la coutume antique : ne faut-il pas faire provision de forces pour chanter avec entrain les louanges du bienheureux ? On prend, d'ailleurs, des précautions contre le désordre : ainsi, à Tours, cinquante hommes d'armes font le guet et montent la garde au nom de M. le doyen du chapitre. Dans les villes de Belgique, les enfants promènent à travers les rues des torches enflammées, en criant : « Faites le feu, allumez le feu ; voici venir saint Martin avec ses bras nus (car il n'a plus qu'une moitié de manteau), et il voudrait bien se réchauffer. » Au milieu de ces plaisirs variés, le lendemain arrive. Le soleil se lève tiède et clair, car cette fête a le don de ramener pour quelque temps les beaux jours. La matinée est consacrée tout entière aux offices ; puis la solennité civile commence. De même que la mort de saint Martin a formé le point de départ d'une ère, son anniversaire marque le début d'une année nouvelle. Les parlements, les tribunaux, les écoles, procèdent ce jour-là, ou l'un des suivants, à leur réouverture ; usage universel, que la magistrature parisienne a suivi jusqu'au siècle dernier, et les villes de Lucques, de Pise, etc., jusqu'à leur annexion au royaume piémontais. Les princes tiennent cour ouverte et traitent magnifiquement ceux qui s'y présentent.

Les élections municipales occupent le loisir du citadin. Le paysan prépare ses semailles, afin de les faire dans la semaine. Le fermier, le censitaire, apporte à son seigneur le prix de son loyer, le montant de ses redevances en argent ou en nature ; les baux, les engagements sont renouvelés ; les agents du fisc perçoivent l'impôt, les comptables recommencent un autre exercice. En France, en Angleterre, en Italie, partout c'est la grande échéance annuelle. Les indigents aussi reçoivent ce qui leur est dû, et même davantage ; ce n'est que justice, car celui dont on célèbre la mémoire les a tant aimés, que sa fête est la leur. Le pauvre de saint Martin, dans les églises où il y en a un d'attitré, est dans les honneurs ; il figure à la procession. A San-Martino delle Scale, en Sicile, l'abbé habille de neuf un malheureux, et lui donne de sa main le pain de l'âme avec le pain du corps. A Saint-Omer, par une exception qui n'a lieu que trois fois par an, les lépreux sont autorisés, sans doute en mémoire du miracle opéré par saint Martin en faveur d'un de leurs semblables, à pénétrer dans l'enceinte des remparts : en tout autre temps, les gardiens ont l'ordre de les repousser à coups de *hokes* de fer. Des largesses sont également faites aux églises, particulièrement à la basilique de Tours : les rois, les grands seigneurs lui offrent des monnaies à l'effigie de son patron, des vases d'or, des draps de soie. Enfin, à l'animation produite par toutes ces affaires, par ces cérémonies, par ces libéralités, se joint le mouvement pittoresque des foires annuelles. Dans une quantité de pays, l'assemblée, la vogue ou la kermesse s'ouvre le même jour, avec la bénédiction du prêtre. Combien de villes, combien de villages ont conservé jusqu'à notre époque cette tradition douze fois séculaire, dont l'origine se rattache peut-être au grand pèlerinage du 11 novembre, en Touraine, en Normandie, en Flandre, en Dauphiné, en Suisse, en Savoie, en Italie, etc. !

» Mais cela n'est rien encore. Voici le soir, voici les réjouissances vraiment populaires. On se rassied à la table de famille ; on mange l'oie de la Saint-Martin, on boit le vin de la Saint-Martin, fraîchement recueilli dans les tonnes. Les Anglais, qui n'en ont point, le remplacent par un énorme *blackpudding*, et se distinguent entre tous par leur fidélité à la *Martinmas*, que leurs descendants n'oublieront pas tout à fait, en dépit de la raideur protestante. Le repas fini, on chante des ballades, des *lieds*, des cantiques de circonstance. Dans certaines villes d'Allemagne et de Flandre, on voit des feux de joie s'allumer sur les hauteurs voisines. A leurs clartés fantastiques, des processions d'enfants vont de maison en maison, s'ils ne l'ont déjà fait la veille, recueillir des charités ou des cadeaux. En Italie, à Vinegia, par exemple, ils sont habillés de longues tuniques blanches (peut-être en souvenir de la robe de catéchumène revêtue par le saint à Pavie); ils ont le front ceint de feuillage et courent ainsi par les rues, faisant résonner des instruments criards, répétant des chansons plaisantes, parfois entrecoupées par ce cri du cœur : *Viva, viva san Martino !* (1) »

Je me trompais, comme on le voit, en disant que la Saint-Martin était une fête nationale : il faudrait l'appeler une fête universelle.

Le siècle qui décernait tant d'honneurs au modèle des pontifes et des missionnaires, n'aurait pu se montrer indifférent envers le type de la sainteté et de la pureté par excellence, envers la créature privilégiée que toutes les générations ont proclamée bienheureuse. Un seul aurait plus de droits que lui à s'intituler le siècle de la Vierge : c'est celui qui a vu définir le dogme de l'Immaculée-Conception; mais les splendeurs que nous avons contemplées de nos yeux ne sauraient nous faire dédaigner les clartés lointaines du passé.

1. *Saint Martin*, par Lecoy de la Marche, p. 603 et suiv.

L'illustre historien de sainte Élisabeth de Hongrie a éloquemment retracé, dans sa brillante introduction, le magnifique développement donné alors à la dévotion des fidèles pour la Mère de Dieu, les Ordres nouveaux fondés sous son patronage, comme ceux du Carmel, des Servites, de Notre-Dame de la Merci, la propagation des prières en son honneur par les disciples de saint Dominique, la prédication de sa pureté originelle par les enfants de saint François, les hymnes composées à sa louange, les traités qui la chantent dans une langue plus scientifique, comme le célèbre *Speculum* de saint Bonaventure. Aucun autre culte ne pouvait apporter aux progrès de l'art et de la littérature un aussi riche contingent. Aussi toutes les manifestations qu'il détermine sont marquées d'un cachet particulier de grâce et de poésie. L'affluence des pèlerins aux sanctuaires de Marie, l'invocation de son nom dans les circonstances solennelles, les témoignages publics de piété qui accompagnent les anniversaires de sa Nativité, de sa Purification, de sa Conception immaculée, enfin l'établissement de la populaire coutume du Rosaire, dont on a contesté à tort la date (je l'ai prouvé ailleurs), tout cela détermine un mouvement artistique d'une nature nouvelle et charmante, dont la prodigieuse multiplication des statues de la Vierge, de ses bannières, de ses images de toute espèce, est la preuve la plus indiscutable.

En dehors des fêtes annuelles et publiques, certaines solennités de la vie privée servaient de prétexte pour déployer un véritable faste, et dans l'église et au dehors. Le mariage est une de celles qui ont droit à une mention spéciale. Il ne sera peut-être pas sans intérêt de décrire ici les formalités et les cérémonies qui donnaient à ce grand acte l'éclat nécessaire. Lorsque toutes les conditions exigées par le droit canon et le droit civil se trouvaient réunies de part et d'autre, le futur époux devait généralement faire demander par

un tiers la main de la personne qu'il désirait épouser. Bien que la loi ecclésiastique se contentât de la certification du consentement des conjoints, l'usage voulait dès lors que la demande fût adressée aux parents de la femme ; on évitait ainsi les inconvénients pouvant résulter du défaut d'approbation de ces derniers. Cette première formalité s'accomplissait très cérémonieusement, quelquefois même avec pompe, par l'entremise d'un parent ou d'un personnage influent, comme un dignitaire ecclésiastique. Cet intermédiaire était aussi chargé par le futur de préparer avec la famille les conventions matrimoniales, et même de lui ramener sa future, qu'il ne connaissait pas toujours à l'avance (circonstance fâcheuse, mais qu'ont dû subir les princes et les grands seigneurs de tous les temps ; c'est pour y remédier qu'on élevait souvent ensemble deux enfants destinés l'un à l'autre). Lorsque saint Louis, âgé de vingt ans, fit demander la main de Marguerite de Provence, il chargea de cette mission plusieurs ambassadeurs, à la tête desquels se trouvaient Gautier, archevêque de Sens, et Jean de Nesle, un des seigneurs de sa cour. Le comte de Provence accueillit leur démarche avec une joie extrême, et leur promit de donner à sa fille dix mille marcs d'argent. Il ne voulait pas d'abord garantir une aussi grosse somme, qui semblait au-dessus de ses forces ; mais son épouse, intervenant, exerça sur lui une pression très adroite, qui montre d'une façon palpable l'influence officieuse accordée en pareil cas à la femme et à la mère : « Comte, lui dit-elle, laissez-moi faire, et que cette grande dépense ne vous cause point de peine, car si vous mariez hautement votre aînée, la seule considération de cette alliance fera mieux marier les autres, et à moins de frais. » En effet, la comtesse, l'ayant emporté, maria plus tard ses deux filles cadettes au roi d'Angleterre et à son frère, et la dernière fut épousée avec une

dot moitié moins forte : sa tactique avait, par conséquent, du bon. Marguerite fut emmenée immédiatement par les ambassadeurs, et, comme elle était en âge, son mariage fut célébré moins d'un mois après, dans la ville de Sens, où le roi s'était porté à sa ren-



FIG. 174. — ANCIENNE BANNIÈRE DE LA VILLE DE STRASBOURG, brûlée dans le bombardement de 1870.

contre; son couronnement eut lieu le même jour, et fut accompagné de toute sorte de libéralités.

Ainsi se concluaient la plupart des mariages princiers, et, toutes proportions gardées, la plupart des mariages ordinaires. Très souvent cependant, et surtout quand les époux étaient trop jeunes, l'union définitive était précédée de la cérémonie préliminaire des

fiançailles. Les fiançailles n'étaient pas, comme à présent, une vaine formalité : elles constituaient déjà un engagement sacré, et l'Église leur donnait une grande solennité. Les fiançailles *par paroles de présent*, où les futurs se disaient : « *Volo te in virum, in uxorem,* » n'étaient guère tolérées, parce qu'elles équivalaient à un véritable mariage clandestin ; et elles furent complètement interdites plus tard, dans le concile de Trente. Mais les fiançailles *par paroles de futur* étaient parfaitement légales. Voici par quelle formule le prêtre les célébrait à Paris, d'après les règlements établis par l'évêque Étienne Tempier : « *Tu, Martine, promittis tu per juramentum quòd duces Bertham in uxorem, si sancta Ecclesia consentiat ?* » Le clergé était tenu de connaître parfaitement cette formule et tout le cérémonial qui l'accompagnait, afin de ne pas être exposé à marier en croyant simplement fiancer ; malentendu assez fréquent, paraît-il, car les tribunaux ecclésiastiques étaient encombrés de procès nés à cette occasion. Lorsque les fiancés voulaient rompre ultérieurement le lien qui les unissait, ils pouvaient le faire, à la rigueur, en payant le dédit appelé *repentailles*. Les repentailles défaisaient les fiançailles. Néanmoins cette rupture n'était pas facilement admise; il fallait des raisons puissantes. On trouve une preuve remarquable de ce fait, et de la force attachée à l'engagement des fiançailles, dans la vie du sire de Joinville, qui avait été fiancé dès son enfance avec Alaïs, fille du comte de Grandpré, et qui rechercha ensuite une alliance plus haute : ses désirs furent vains ; il ne put se dégager, et dut devenir, en quelque sorte, un époux malgré lui. Ce trait nous fait sentir le grave inconvénient qu'offraient parfois les fiançailles revêtues d'un pareil caractère. En revanche, elles procuraient aux futurs époux la facilité de se connaître et de s'aimer à l'avance, et diminuaient le nombre des alliances prématurées : ce sont évidem-

ment ces avantages qui les ont fait subsister jusqu'à nos jours dans plusieurs contrées de l'Europe, et qui, même chez nous, ont perpétué la tradition de ce pur et poétique apprentissage de l'intimité, de cette période d'attente et d'union officieuse, d'où découle souvent le bonheur de toute la vie.

Bientôt le moment arrive de serrer le nœud suprême; la cérémonie définitive est fixée. La veille de ce grand jour, le contrat, le traité de mariage, est rédigé ou renouvelé. Les époux sont mariés sous le régime de la communauté s'ils habitent la moitié septentrionale de la France, sous le regime dotal s'ils vivent au midi, dans les pays de droit romain, ou sous un régime mixte s'ils appartiennent à la Normandie : mais le premier système, issu de la coutume germanique, ou du droit au tiers des acquêts admis par celle-ci, est le plus répandu ; et dans les pays où il est appliqué, indépendamment de la dot fournie par le père à sa fille, le mari apporte à sa femme le douaire, transformation de la dot des anciens Germains ou du *pretium nuptiale* payé au beau-père par le gendre. Le douaire est, à proprement parler, le droit assuré à la femme de jouir, après la mort de son mari, d'une partie des biens appartenant à ce dernier au moment du mariage : une ordonnance de Philippe-Auguste avait fixé cet usufruit à la moitié de la fortune du mari ; sous saint Louis, deux arrêts du Parlement décidèrent que le manoir d'un gentilhomme devait faire partie du douaire de sa veuve, et que la veuve prélèverait son douaire même sur les biens advenus à son époux durant le mariage par voie de succession. C'est sur ces bases que sont conclus généralement les contrats ; le mari donne un douaire à sa femme, mais celle-ci apporte à la communauté sa dot, qui est d'ordinaire plus considérable, et qui, chez les grands, peut consister en terres, en seigneuries, en royaumes même. Il en résulte que l'intérêt est par-

fois le mobile déterminant des alliances contractées par la noblesse ; mais, dans les autres classes, ce qu'on appelle les mariages d'argent paraît être un peu moins répandu. Dans tous les cas, cet abus, qui abaisse un sacrement au rang d'une affaire, est réprouvé comme un crime et flétri énergiquement du haut de la chaire. « Les pasteurs, dit Jacques de Vitry, procèdent mal quand ils ont à célébrer de pareilles unions. Ils devraient publier les bans du seigneur un tel avec la bourse de dame une telle ; et, le jour des noces, ce n'est pas la fiancée qu'on devrait conduire à l'autel, mais bien son argent ou ses vaches (1). »

Ces paroles, qui nous montrent l'Église soucieuse des intérêts de l'âme et du cœur de ses enfants, indiquent aussi que l'usage de publier des bans était dès lors en pleine vigueur. Il apparaît pour la première fois dans les statuts rédigés par Eudes de Sully, évêque de Paris, en 1198, et l'on croit qu'il ne devint général qu'à la fin du treizième siècle : le voilà cependant mentionné par un auteur étranger au diocèse de Paris, et écrivant avant 1240. Les bans *(banna)* se publient trois dimanches ou jours de fêtes consécutifs. Aussitôt que la publicité nécessaire est ainsi donnée au mariage, et le lendemain même de la signature du contrat, l'on procède à la cérémonie.

Le grand jour se lève donc enfin. Bien qu'il suffise, à la rigueur, de la présence de deux témoins et du curé, les deux familles ont invité le ban et l'arrière-ban de leurs amis, et de leurs vassaux, si elles appartiennent à la noblesse, comme le dit un poète contemporain :

> « Quant gens de grant paraige se voulent marier,
> « Se semonent grans gens pour estre à l'épouser ;
> « Et de tant com semonent gent de plus grant valeur,
> « Est la feste plus grande, et si ont plus d'onneur (2). »

1. Bibl. nat., ms. lat. 17509.
2. *Ibid.*, ms. lat. 16498.

Le cortège nuptial est conduit à la paroisse de l'un des époux, au son des instruments ; des jongleurs et des ménestrels le précèdent. Sur le chemin, le sol est jonché d'herbe verte, les rues sont « encourtinées ». Les mariés s'avancent en baissant les yeux ; les assistants se diront le soir :

« Avoient-ils honte, ce savés par verté ?
« Cuidoient tous li peuples les deust regarder. »



FIG. 175. — LES FIANÇAILLES ET LE DON DE L'ANNEAU.
D'après un manuscrit du Vatican.

On arrive sous le portique du temple, et là on s'arrête : c'est sur ce seuil vénéré, derrière lequel apparaissent l'autel étincelant de lumières, et les vitraux aux mille couleurs, et les statues des saints, pris aussi à témoin de ce qui va se passer, que l'époux donne la main à sa jeune épouse, que le prêtre vient recueillir de leur bouche la déclaration de leur consentement mutuel, et que le mariage s'accomplit enfin *per verba de præsenti*, c'est-à-dire par l'échange du *oui* sacramentel, qui se prononce aujourd'hui devant un magistrat

en habit noir, dans une salle froide et nue, au milieu d'un appareil fait pour glacer les cœurs les plus chauds. Cette coutume de célébrer la première partie de la cérémonie à l'entrée de l'édifice sacré est attestée, notamment, par l'aventure arrivée à cet usurier de Dijon qui, d'après le récit d'Étienne de Bourbon, fut écrasé par une des statues du parvis de l'église de Notre-Dame au moment où il allait recevoir la foi de son épouse.



FIG. 176. — LA BÉNÉDICTION NUPTIALE.
D'après un manuscrit du Vatican.

Le reste de la solennité religieuse est tout ce qu'il y a de plus beau et de plus touchant. On me permettra de laisser ici la parole à M. Léon Gautier, qui, dans son magnifique livre sur la *Chevalerie*, a décrit en détail le jour des noces d'un chevalier.

« Quand le prêtre est tout à l'heure sorti de l'église, il portait un livre entre les mains, et sur ce livre un petit anneau d'argent qui brillait au soleil. Il le faut bénir, ce cher anneau, qui va symboliser

tous les engagements que viennent de prendre Aélis et son mari. En certains diocèses, on l'asperge d'eau bénite ; en d'autres, on se contente d'une belle prière : « Que le Créateur et le Conservateur du genre humain, que le Donneur de la grâce et de l'éternel salut, fasse descendre sa bénédiction sur cet anneau ! » Alors l'époux prend le petit cercle d'argent et le met successivement, avec je ne sais quel respect attendri, à trois doigts de la main droite de sa femme, disant tour à tour : *Au nom du Père ;* puis, *du Fils ;* puis, *du Saint-Esprit.* Après quoi il le place à l'un des doigts de la main gauche d'Aélis : c'est là qu'il restera jusqu'à la mort, en signe d'affection et de fidélité. Ce rite était tellement significatif, il frappait tellement l'esprit concret des hommes du douzième siècle, que l'on disait communément « épouser une dame *d'anel.* » Peu importe, d'ailleurs, que la matière de l'anneau soit plus ou moins riche ; qu'il soit niellé ou orné de pierres fines ; qu'on y ait gravé le nom de DIEU ou de ses saints, et qu'il ait des vertus plus ou moins merveilleuses : un simple annelet d'argent est aussi précieux que les riches bagues. « De cet anneau je vous épouse ; de mon cœur je vous honore ; de mon bien je vous *doue ;* » voilà ce que dit le mari en passant l'anneau aux doigts de sa femme. C'est tout un contrat.

» Dans la contrée qu'habitent nos jeunes époux, on a conservé un souvenir vivant de l'antique loi des Francs Saliens, qui voulait que le futur époux offrît symboliquement « le sou et le denier » à la famille de la future épouse. C'était un achat, un véritable achat, et il est certain qu'au douzième siècle on ne se mariait plus *per solidum et denarium ;* mais, lorsque l'époux prononçait ces mots : De mon bien je vous *doue*, il plaçait délicatement dans la petite bourse de l'épouse trois gentilles pièces de monnaie, trois deniers neufs. Ne pouvant lui mettre entre les bras les champs, les bois et les manoirs dont il

composait son douaire, il lui en donnait le symbole. On alla jusqu'à frapper pour cet usage des deniers spéciaux, *pour espouser*. C'est notre pièce de mariage.

» Cependant nous sommes toujours sous le porche. Il ne reste plus qu'à donner aux époux une marque du respect dont le nouveau sacrement les rend dignes aux yeux de l'Église : on les encense. C'est alors seulement qu'au milieu des parfums de l'encens et des fleurs, les portes du temple s'ouvrent à deux battants devant eux. On aperçoit soudain le fond du moutier, les vitraux de l'abside, l'autel. Ils s'avancent, encore tout émus et tremblants, entre deux haies d'amis et de curieux ; mais, arrivés au milieu de la nef, ils se prosternent et demeurent ainsi étendus un assez long temps sous la main bénissante du prêtre : « Dieu d'Abraham, Dieu d'Isaac, Dieu de Jacob, jetez dans l'intelligence de ces deux jeunes gens les semences de la vie éternelle. » Puis, s'adressant au jeune couple, toujours prosterné : « Que Dieu vous bénisse et vous apprenne lui-même à lui être agréables dans votre corps et dans votre âme. » Là-dessus, les époux se relèvent, et sont conduits dans le chœur, tous deux près l'un de l'autre, la femme à la droite de son mari. La messe commence : c'est celle de la Trinité.

» A l'offertoire, les deux époux, cierges en main, font leur offrande, qui est riche. Après le *Sanctus*, ils se prosternent de nouveau pour recevoir la grande bénédiction solennelle du prêtre. C'est alors que quatre jeunes barons étendent un *paile* de couleur pourpre au-dessus de la tête des mariés. La coutume est antique et belle, et il est à peine utile d'ajouter, avec les vieux rituels, que cette sorte de voile exprime l'extrême rigueur et délicatesse avec laquelle les époux devront cacher leur vie intime, que Dieu bénit. J'aurais préféré qu'on eût gardé la forme même du voile antique, et qu'on eût

vraiment enveloppé le jeune couple. Quoi qu'il en soit, la grande *beneïchon* descend sur ces heureux, et c'est presque textuellement celle que l'Église romaine a insérée dans ses livres vraiment œcuméniques : « Que la femme soit aimable comme Rachel, sage comme Rébecca, fidèle comme Sara. » *Sit verecundiâ gravis, pudore venerabilis, doctrinis cœlestibus erudita.* Si de telles beautés ornaient le rituel de quelque paganisme antique, nous n'aurions pas assez d'admiration pour des idées aussi hautes, ni assez d'enthousiasme pour un aussi grand style.

» La messe s'achève; l'*Agnus Dei* vient d'être chanté. Une scène charmante va clore cette série de scènes charmantes, qu'ignorent nos peintres et que je leur voudrais apprendre. L'époux s'avance à l'autel et reçoit du prêtre le baiser de paix. A qui va-t-il le reporter? Il n'est pas besoin de le demander. A sa jeune femme, qu'il embrasse très chastement au milieu du sanctuaire, au pied du crucifix, près du corps de JÉSUS-CHRIST lui-même,qui est conservé dans cette colombe d'or au-dessus de l'autel.

» On sort de l'église, à travers une foule compacte et bruyante, et les jongleurs prennent de nouveau la tête du cortège. Il y a bientôt deux heures que tout ce monde de parents et d'amis est recueilli, grave et silencieux. Quelque détente est nécessaire (1). »

On revient ensuite à l'habitation des mariés, que l'on trouve peinte à neuf, décorée à grands frais, ornée de fleurs et de feuillage. Si ce sont des campagnards superstitieux, on leur jette au visage, au moment où ils en franchissent la porte, une poignée de blé en criant : *Plenté, plenté!* Abondance, abondance! afin de leur présager une prospérité dans laquelle, en tout cas, ce vieux reste des traditions païennes ne sera certainement pour rien. S'ils appartien-

1. *La Chevalerie*, p. 427 et suiv.

nent aux classes aisées, ils donnent dans leur maison des fêtes qui durent deux ou trois jours : festins, musique, chants, distribution de cadeaux, en voilà le programme. Le dîner de noces surtout prend des proportions incompréhensibles pour nous, et que nous avons déjà remarquées. Lorsqu'il est terminé, les convives se livrent quelquefois à la danse ; mais c'est l'exception, et cette danse est toujours très posée. Elle consiste en de simples rondes ; en outre, elle a lieu avant la fin du jour, jamais la nuit. Des largesses sont ensuite distribuées



FIG. 177. — COSTUMES DE TROUBADOURS, d'après un manuscrit de la Bibliothèque royale de Bruxelles.

aux pauvres. Des robes, des effets de toute sorte sont offerts aussi aux invités, à titre de souvenir ! Les jongleurs, les vielleurs *(joculatores, viellatores)* reçoivent eux-mêmes leur présent, lorsqu'ils ont enchanté l'assistance par le récit des prouesses d'un héros fameux ou par quelque morceau de circonstance. DIEU préside encore à ces réjouissances profanes, suivant le conseil de Robert de Sorbon, qui invoque à cette occasion le précédent des noces de Cana (1) : il y est représenté souvent par un clerc vénérable, qui mêle ses graves

(1). Bibl. nat., ms. lat. 16481.

enseignements aux chants d'allégresse, et qui est chargé de bénir le nouveau foyer, la maison, la chambre de l'épouse.

Cette bénédiction se fait d'une manière très solennelle. Elle est le couronnement de la fête, qui se termine ainsi d'une façon grave et recueillie. Si le prêtre n'a pas assisté au festin, il arrive le soir, suivi de deux petits *clerçons* (ou enfants de chœur), dont l'un porte un livre et l'autre un encensoir. Ils entrent, et on les conduit, en traver-

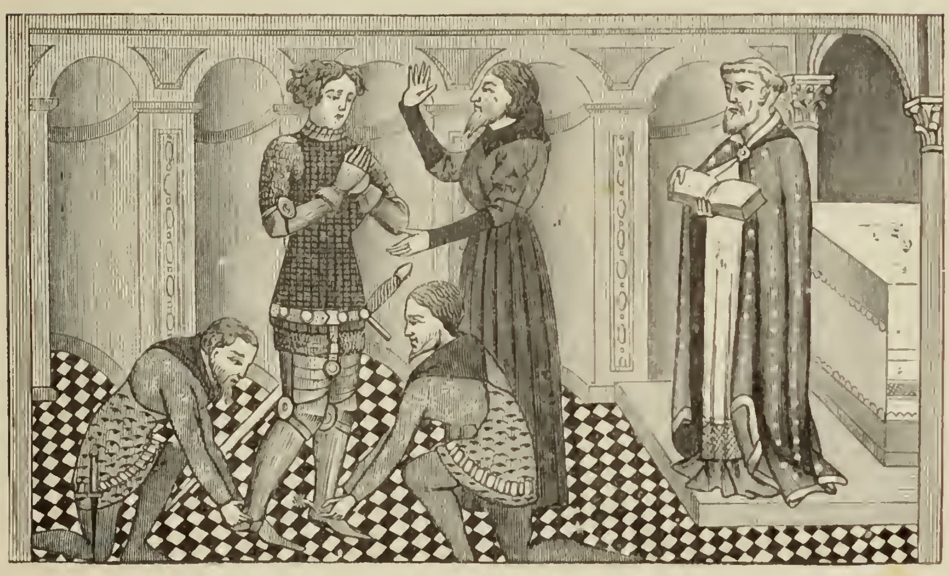


FIG. 178. — ARMEMENT D'UN CHEVALIER.
D'après une miniature du XII[e] siècle.

sant la salle d'honneur, jusqu'à la chambre de la mariée, toute jonchée de roses et *peinte à flor*. La famille se met à genoux. Le prêtre, en étole, prononce plusieurs formules spéciales de bénédiction, que nous ont conservées les anciens rituels. Puis il prend l'encensoir des mains de l'un des deux clercs, y jette les parfums liturgiques, et les répand dans ce lieu béni, où doit régner désormais la bonne odeur des vertus chrétiennes et du bonheur domestique (1).

1. L. Gautier, *La Chevalerie*, p. 441.

Ainsi se mariaient nos pères, et, bien qu'ils ne connussent pas le bienfait du mariage civil, la sanction religieuse protégeait suffisamment leur union jusqu'au dernier jour. L'éclat extraordinaire avec lequel elle s'accomplissait lui donnait toute la publicité désirable ; l'intervention divine la revêtait d'un caractère auguste, qui achevait de la rendre indissoluble, et toutes les grandes circonstances de la vie, depuis le baptême jusqu'aux funérailles, depuis l'armement du chevalier ou la consécration du moine jusqu'à leur trépas également glorieux, étaient marquées du même sceau ineffaçable.

Chapitre Quinzième.

La MUSIQUE.

Origines de la méthode harmonique ; l'*organum.* — La notation musicale. — Le déchant. — La mélodie ; chants sacrés et chansons profanes. — Les instruments de musique. — La musique à la cour de saint Louis, dans les écoles, dans les cloîtres.
Conclusion générale de ce livre.

Après avoir parcouru en détail tout le cycle des arts qui parlent aux yeux, il convient d'accorder un moment d'attention au seul art qui s'adresse à l'oreille. A l'inverse de tous ceux qui tiennent du dessin, la musique, telle que nous la comprenons aujourd'hui, est une invention essentiellement moderne ; car l'harmonie, qui en est devenue la base, était inconnue de l'antiquité, ou à peu près. Mais au moyen âge, au contraire, elle est l'objet d'une véritable étude scientifique, et de cette étude, commencée sur les bancs des écoles, naissent peu à peu tous les perfectionnements, toutes les complications de ce qu'on a nommé fort justement l'art des sons simultanés.

Avant le treizième siècle, des progrès importants avaient été déjà faits dans cette voie. Un pape, saint Grégoire le Grand, avait restauré le chant sacré, auquel son nom est resté attaché, et fait de nouveau retentir les églises de ces vastes unissons qui constituent toujours un des plus beaux effets de la musique religieuse. De là à soutenir les masses chorales par des voix ou des instruments exécutant certaines variantes, certains motifs différents, il n'y avait qu'un pas. Dès le septième siècle apparaissent dans les manuscrits des traces certaines de la méthode harmonique. Le plus grand écrivain

de cette époque, Isidore de Séville, nous dit d'une façon précise : « La musique harmonique est une modulation de la voix, et aussi une concordance de plusieurs sons et leur emploi simultané (1). » Au neuvième, à la suite de l'impulsion très active donnée à cet art sacré (car la musique profane n'existait pas encore), un moine de l'abbaye de Saint-Amand, Hucbald, exposa en détail, en s'appuyant sur des exemples, les règles de l'harmonie ou du chant par accord, qu'il appela *organum* ou *diaphonie*. L'*organum* avait encore un élément barbare, qui choque nos oreilles délicates lorsqu'il se retrouve, par hasard, chez les compositeurs modernes : c'est la répétition successive de deux sons simultanés séparés l'un de l'autre par un intervalle de quatre ou de cinq notes, en d'autres termes de la quarte ou de la quinte. En outre, l'*organum* n'admettait que peu ou point le rythme. Toutefois ce dernier défaut devait promptement disparaître.

Enfin, une transformation capitale était venue, une centaine d'années plus tard, renouveler extérieurement l'art musical et lui ouvrir des horizons nouveaux. C'était précisément le temps où Gerbert fondait l'avenir de l'arithmétique par l'inauguration de neuf chiffres : Gui d'Arezzo assura celui de la musique par l'adoption de six petits signes (le septième fut ajouté ensuite, comme le zéro), représentant d'une façon rationnelle et fixe les notes de la gamme. Les deux inventions se correspondent; elles étaient également grosses de conséquences. Et c'est au prétendu « siècle de fer » qu'on les doit ! Gui d'Arezzo était encore un moine ; il appartenait à l'abbaye de Pompose, en Italie. Son système détrôna immédiatement celui des lettres ou des neumes dont on se servait auparavant pour la notation des sons.

1. Isidore, *Sentences*.

A son tour, le siècle de saint Louis va introduire ou tout au moins répandre et consolider une réforme des plus heureuses : à la diaphonie il va substituer le *déchant (discantus).* Dans la première, deux voix chantaient le même air à deux intervalles différents ; et c'était là toute l'harmonie. Dans le second, les deux parties deviennent indépendantes l'une de l'autre et ne se suivent pas rigoureusement : de là des accords variés ; de là surtout la nécessité de la mesure, une des parties ayant souvent à chanter plusieurs notes tandis que l'autre n'en a qu'une ; de là enfin l'application graduelle de tous les principes de la musique rythmée des modernes. En effet, les plus anciens spécimens de déchant que nous connaissions sont déjà mesurés. Les notes écrites prennent des formes particulières et diverses, qui déterminent la valeur de chacune et marquent, par conséquent, le rythme (1). En même temps, leur aspect général présente, au lieu de points et de virgules, ces figures carrées dont le plain-chant a conservé la vieille tradition. Le nombre des lignes de la portée augmente, et va quelquefois jusqu'à onze. Celui des parties chantantes ou des parties d'accompagnement s'accroît aussi peu à peu. Des organistes *déchanteurs*, Léonin, Pérotin, Jérôme de Moravie, Jean Garlande, et surtout Francon de Paris, fixent les détails du nouveau système et inaugurent successivement le *motet*, le *conduit*, le *rondeau*, ainsi que d'autres variétés de morceaux à deux, à trois, à quatre parties, combinés, soit pour les voix, soit pour les instruments. Ainsi les règles de la notation musicale comme celles de l'harmonie tendent à se compléter et à se fixer ; elles y arriveront vers la fin du moyen âge.

1. Sur le système de la notation proportionnelle et son établissement, voir *la Musique au siècle de saint Louis*, par Raynaud et Lavoix, 2[e] vol. des *Motets français*. Cf. les savants travaux de M. de Coussemaker sur l'*Art harmonique*, *l'Histoire de l'harmonie au moyen âge*, etc.

La mélodie est encore vague et hésitante. Du moins, elle diffère assez de celle que nous goûtons aujourd'hui pour nous apparaître avec ces caractères ; mais ce n'est peut-être qu'une affaire d'habitude, car les spécialistes affirment que la langue musicale des contemporains de saint Louis obéissait, comme leur langue ordinaire, à une grammaire parfaitement fixe et déterminée. Quoi qu'il en soit, elle est peu compréhensible pour nous, et les restitutions qu'on a quelquefois essayées avec le secours des manuscrits n'ont pas produit l'effet qu'on en attendait d'abord : l'oreille est plus rebelle que les yeux au charme des restaurations archéologiques. Dans la musique sacrée, le chant n'est pas encore trop éloigné du type moderne ; on y rencontre même quelques nouveautés hardies, préludant dignement aux accents inspirés de Palestrina et de son école. Mais dans les airs profanes, qui commencent alors à se répandre avec les poésies légères et à leur servir de véhicule, la différence est profonde. Les chansons mondaines conservent les tons mineurs et les rythmes lents des morceaux d'église, absolument comme la danse du temps garde l'allure grave et posée des cérémonies religieuses. Leur mélodie nous paraît triste, à nous qui avons introduit la pétulance dans la musique ; et cependant elle réjouissait les auditeurs tout aussi vivement, plus vivement peut-être que ne le font nos airs mouvementés et rapides. En revanche, elle est d'une facture beaucoup plus libre et plus variée : la tyrannie de la phrase carrée, comprenant quatre membres de quatre phrases chacun, et l'usage encore plus absolu de terminer la mélodie sur la note tonique, ne viennent pas enchaîner l'inspiration ou la fantaisie du compositeur. C'est ce qui contribue sans doute à faire sonner plus étrangement aux oreilles modernes ces vieux airs à l'allure indisciplinée. On dirait qu'il y a là encore comme un reflet du caractère et de l'état social ; autant nos pères aimaient

l'indépendance et l'irrégularité, autant nous nous astreignons à un ordre méthodique et à l'uniformité en toutes choses.

Il y a cependant des exceptions remarquables. Ainsi une des chansons de Thibaud de Navarre, citée par M. Lavoix (1), est construite sur un rythme absolument semblable à celui de la *Bonne aventure au gué*, si célèbre chez nous, et devait peut-être se chanter sur le même air :

> L'autre jour, en mon dormant,
> Fui en grant doutance
> D'un jeu-parti en chantant
> Et en grant balance,
> Quant amours me vint devant,
> Qui me dit : Que vas quérant ?
> Ce te vient d'enfance.

Cette conformité donne à penser que, si l'on pouvait remonter à l'origine des vieux refrains populaires, comme l'on remonte à celle des contes et des légendes qui ont bercé avec eux notre enfance, on en reconnaîtrait plus d'un dans les mélodies traînantes fredonnées par les artistes ambulants du moyen âge.

Il me reste à dire un mot de la musique instrumentale. Assurément, les orchestres étaient rares au treizième siècle. Cependant les orgues des églises étaient quelquefois soutenues ou remplacées, aux jours solennels, par un ensemble d'instruments à vent et à cordes. Le nombre et la variété de ceux qui étaient en usage croissaient aussi de jour en jour. Les indications fournies par les miniatures, les sculptures et les textes du temps, ont permis d'en dresser la liste à peu près complète. Cette liste contient, pour les instruments à cordes frottées, la *vièle*, la *gigue*, le *rebec*, le *crowth* (analogue au

1. *Histoire de la Musique*, p. 99.

violon), l'*organistron* et la *chifonie* (analogues à la vielle) ; pour les instruments à cordes pincées, le *luth*, la *mandore*, la *citole* (famille du luth), la *guiterne* et la *guitare mauresque* (famille de la guitare), la *harpe simple*, la *harpe double* ou *irlandaise* (famille de la harpe) ; enfin, pour les instuments à cordes frappées, le *psaltérion*, le *canon*, le *dulcimer*. En fait d'instruments à vent, elle mentionne la *flûte*, la *flûte droite*, le *flageolet*, la *flûte traversière*, le *fifre* et le *fifre bréhaigne* (instruments à bec) ; le *hautbois*, le *chalumeau*, la *muse*, la *pipe*,



FIG. 179. — ANGE JOUANT DU CROWTH.
D'après une peinture murale de l'église Saint-Martin, à Hal.

la *bombarde*, la *douçaine* (instruments à anche) ; la *muse*, la *chevrette*, la *cornemuse* (instruments à réservoir du genre cornemuse) ; les *grandes orgues*, les *orgues portatives* ou *régales* (instruments à réservoir du genre orgue) ; la *trompette*, la *buccine*, la *trompe* (instruments à bocal du genre trompette) ; le *clairon* et la *graile* (genre clairon) ; le *cor*, le *crone*, le *cornet*, l'*oliphant*, le *cor sarrasinois* (genre cor). Enfin, pour les instruments à percussion, on trouve le *tambour*, le *tabor*, le *tympanon*, le *bedon* (genre tambour) ; les *nacaires* (genre timbale) ; les *clochettes*, les *cymbales*, les *grelots*, le *trian-*

gle, le *carillon* (genre cloche) ; les *eschelettes*, les *tartavelles*, les *taules* (genre castagnettes), etc. (1)

A cette liste il faudrait encore ajouter certaines variétés des mêmes instruments, comme le *monocorde*, et quelques autres dont on ne connaît plus guère que le nom, comme le *micanon*, l'*enmorache*, l'*araine*, la *trèbe*, etc. La plupart de ceux qui viennent d'être nommés sont placés par les statuaires ou les peintres dans les mains des



FIG. 180. — ANGE JOUANT DE LA GUITERNE.
D'après une peinture murale de l'église Saint-Martin, à Hal.

anges ou des saints ; leurs accords représentaient pour les contemporains l'idéal des concerts célestes ; mais, sur la terre, ils n'étaient pas employés tous ensemble. Les uns servaient de préférence dans les églises : c'étaient surtout, avec les orgues, le psaltérion, fait pour accompagner le chant des psaumes, et les grands instruments à cordes. D'autres étaient employés dans les armées pour surexciter le courage des soldats : c'étaient les cors, les trompes et toute leur

1. V. le tableau dressé par M. Lavoix, *op. cit.*, p. 102.

famille. D'autres enfin, comme les luths et les guitares, se rencontraient plutôt dans les mains des ménestrels, qui couraient les villes et les châteaux, organisés en corps de métier, ainsi que les fabricants d'instruments, et même en confréries (car l'Église ne prohibait que les chanteurs trop libres et les baladins). Ils se trouvaient aussi dans celles des jongleurs, qui colportaient partout les poésies des trouvères, et qui parfois composaient, chantaient et s'accompa-



Fig. 181. — Ange sonnant de la trompette.
D'après une peinture murale de l'église Saint-Martin, à Hal.

gnaient en même temps. Saint Louis en personne admettait à sa cour des artistes de ces deux catégories, quand il traitait ses barons ; et il attendait pour ouïr ses grâces, nous raconte son biographe, que les *ménestreux* eussent fini leurs chants ; mais, dans la vie ordinaire, il bannissait du palais la musique profane et faisait ses délices des cantiques sacrés. Sa chapelle, supérieurement montée, donnait le ton aux autres, et, jusqu'au milieu des misères de la croisade, il avait avec lui des musiciens pour rehausser l'éclat du culte rendu sous la tente au Dieu des armées. Il parait même qu'il

ne pouvait s'en passer; car, pendant son pèlerinage à Nazareth, qui ne dura que deux jours, il fit, d'après Guillaume de Nangis, « chanter la messe et solennellement glorieuses vêpres, et matines à chant et à déchant, à orgue et à trèbes, comme en témoignèrent ceux qui y furent. » N'est-ce pas une pensée bien digne de la piété sensible et démonstrative de ce grand prince, que de donner un concert sacré sur les ruines de la bourgade désolée qui vit s'écouler l'enfance du Sauveur ? Et ne voit-on pas aussi, par ce trait curieux, quel empres-



FIG. 182. — ANGE JOUANT DU TYMPANON.
D'après une peinture murale de l'église Saint Martin, à Hal.

sement il apportait à propager les progrès de la nouvelle méthode harmonique ? Celui qui encourageait si puissamment les arts du dessin par ses admirables constructions ne pouvait, en effet, se montrer indifférent pour l'art qui charme nos oreilles.

Les brèves explications qui précèdent aboutissent donc, encore une fois, au même résultat. La musique moderne, et spécialement la plus belle de ses branches, l'harmonie, sont nées, elles aussi, dans l'intérieur de l'église, sous le souffle fécond de la civilisation chrétienne, et c'est au moment où celle-ci s'épanouit dans tout son

éclat que nous les voyons prendre leur essor. Il n'est plus permis de dire, avec l'abbé Lebeuf et d'autres historiens, que l'époque de saint Louis les a négligées. Elles étaient cultivées dans les écoles, où l'on étudiait les combinaisons des sons et des accords, après avoir étudié l'harmonie des nombres dans les mathématiques et l'harmonie des corps célestes dans l'astronomie. Elles l'étaient dans les cloîtres, où la multiplication des hymnes et des proses fournissait aux compositeurs un nouvel aliment. Elles l'étaient dans le monde, où la mode naissante des chansons développait le goût



FIG. 183. — MUSICIENS ET MÉNESTRELS,
d'après un manuscrit de la Bibliothèque royale de Bruxelles.

musical. Ainsi, au lieu de la stagnation, c'est un mouvement artistique très accentué que l'histoire impartiale constate dans cet ordre d'idées.

J'en ai fini, cette fois, avec le domaine artistique, bien que ce terrain puisse se prêter encore à de longues investigations. L'art du moyen âge est un monde immense ; on s'y perdrait si on voulait tout parcourir ; mais le lecteur attentif aura, du moins, perçu les caractères généraux qui le distinguent au treizième siècle. Le premier de ces caractères, c'est d'être essentiellement religieux et profondément honnête : inutile de revenir sur un fait qui ressort de toute l'étude à laquelle nous nous sommes livré. Le second, c'est la subli-

mité, ou tout au moins la gravité, caractère qui ne tardera pas à se perdre au milieu de la décadence universelle des mœurs, mais qui, à ce moment, règne partout encore ; non pas cette gravité austère qui effraye les âmes timides, mais cette gravité sereine, attrayante, qui resplendit sur le front des saints et provient de la paix du cœur. Le troisième, c'est la fécondité et la variété ; c'est cet esprit de liberté dans l'unité, qui pousse les artistes à se dégager des entraves de la convention pour recourir à la nature, ce vieux modèle toujours jeune, toujours inépuisé, à l'étudier et à le reproduire sous ses formes les plus diverses, dans le type humain, dans le règne animal, dans le règne végétal.

Enfin, et par-dessus tout, l'art se distingue par un esprit éminemment pratique ; l'art se fait enseignant, l'art vise à instruire ; l'art n'est pas fait pour l'art : il est fait pour honorer Dieu et pour éclairer le peuple. L'édifice de l'église, qui concentre en lui tous les arts, est le grand livre de la nation : riches et malheureux, nobles et vilains, viennent apprendre là leur religion, leur morale, leur histoire ; ils y boivent par les yeux tout ce que la voix des docteurs ne peut leur faire absorber par l'oreille.

Aussi l'art est-il populaire, au lieu d'être, comme il l'a été depuis la Renaissance, un luxe réservé aux grands seigneurs ou aux grandes fortunes ; aussi est-il démocratique, au lieu d'être purement aristocratique ; aussi possède-t-on un style national, c'est-à-dire original, au lieu d'un style éclectique, qui est l'absence même du style. Le goût est répandu dans toutes les classes de la société ; il se trahit jusque dans la demeure du pauvre, jusque dans les moindres ustensiles domestiques, parce que l'œil du peuple a contracté dans la fréquentation journalière de l'église l'habitude du beau, et que le sens artistique a passé, pour ainsi dire, dans ses veines. Tout le

monde prend part aux immenses travaux des cathédrales ; tout le monde connaît le but que poursuit le maître des œuvres et partage son enthousiasme. L'idéal de l'architecte est l'idéal de la foule, et lui-même est presque toujours sorti des rangs les plus obscurs de la foule. Toutes les villes, tous les villages veulent avoir une belle église, richement décorée à l'intérieur, où l'on puisse chanter à pleine voix les hymnes sacrées, et cela non seulement par amour-propre local, mais aussi par une sorte d'aspiration naturelle vers la beauté parfaite. Tous les chefs de famille veulent avoir chez eux, pour protéger leur foyer, quelque belle statue, quelque image édifiante qui, en initiant leurs enfants au charme intime de la prière, leur donnera du même coup une idée de la majesté divine ou de la dignité des saints : ces images seront quelquefois grossières, mais elles seront toujours faites avec sentiment.

Les enfants eux-mêmes sont avides de contempler, avec leurs yeux si purs et si naïvement curieux, les merveilles de l'art ; témoin l'histoire de la pieuse et illustre Élisabeth de Hongrie, qui, toute petite, allait demander aux prêtres d'ouvrir pour elle le trésor de leur église, et passait ses heures de récréation à feuilleter, muette, recueillie, pensive, les gros missels pleins de miniatures au sens profond, aux couleurs éblouissantes. Une toile charmante, sortie du pinceau d'Olivier Merson, a popularisé récemment cette scène légendaire. Je la vois d'ici, la chère sainte, comme l'appelait son biographe, courbée, presque couchée sur les marches de l'autel, pour admirer de plus près le livre aux riches enluminures, si lourd pour ses petites mains, qu'elle l'a posé à terre devant elle. Cette peinture est pour nous tout un enseignement ; elle nous redit, sous une autre forme, la grande vérité dont je me suis efforcé de donner la démonstration, et que je résumerai encore une fois pour conclure : Si nos

pères ont été savants, s'ils ont été poètes, s'ils ont été artistes, c'est qu'ils ont été chrétiens dans leur vie publique comme dans leur vie privée, chrétiens tout d'une pièce, chrétiens sans épithète.

Et l'on ose dire que nous ne pourrions les imiter sans faire reculer la civilisation moderne ! Mais que recouvre donc ce grand mot ? La vraie civilisation moderne, dans tout ce qu'elle a de bon, est issue du moyen âge ; elle s'y retrouve en germe, elle en est le fruit : nous venons d'en avoir la preuve répétée. Or, le moyen âge, et le siècle de saint Louis en particulier, sont par excellence, personne ne le conteste, le règne du catholicisme.



TABLE DES MATIÈRES.

TABLE DES FIGURES.

ARCHITECTURE RELIGIEUSE.

ARCHITECTURE CIVILE ET MILITAIRE.

SCULPTURE.

PEINTURE.

TAPISSERIE.

ORFÈVRERIE.

MOBILIER.

COSTUME.

CÉRÉMONIES.

MUSIQUE.